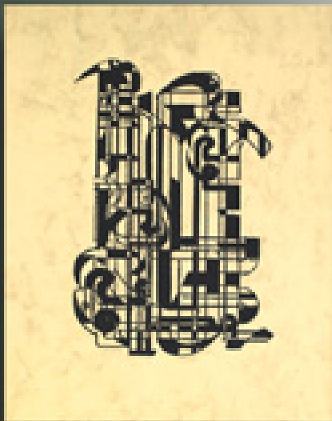
ثقافات 13

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

2005



ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

13



THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

T H A Q A F A T

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts

University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	**الأفراد**	**المؤسسات**
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكيا
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكيا
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكيا

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ١٧ ٧٢٥١١١ / فاكس: ١٧ ٧٢٣٧٦٣

- ترسل جميع المساهمات مع سيرة ذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط (على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة thaqafat@arts.uob.bh

لا تقبل المساهمات المكتوبة بخط اليد

صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير - مملكة البحرين

تتقدم «ثقافات»

بخالص الشكر والتقدير

إلى شركة البحرين للاتصالات السلكية

واللاسلكية (بتلكو) على دعمها المتواصل للمجلة

العدد ١٣ - ٢٠٠٥



الغلاف الأول

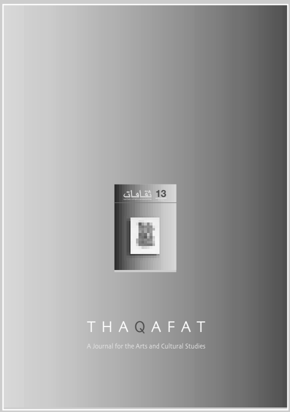
لوحة للخطاط عبدالإله العرب / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

سيد جعفر حميد

الإشراف الفني

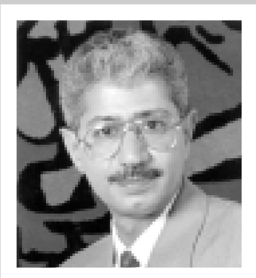
سماح الحمّامي



الغلاف الأخير


8


58


142

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ – فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors

SAUDI ARABIA
AL WATANIA CONS. DIST
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565
TEL: 47820000

KUWAIT
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT
TEL 4816885, FAX 4841026

QATAR
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR
TEL 4661282 , FAX 4661865

EGYPT
AL AHRAM DIST. AGENCY
AL JALA A AVENUE , CAIRO
TEL: 5747044

JORDAN
JORDAN DIST. AGENCY
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152

LEBANON
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE
TEL: 743710-742993, FAX: 741652

YEMEN REPUBLIC
AL KAID TRADING AGENCIES
P.O.BOX 3084, HODEIDAH
TEL: (967-3)217444-217745

SULTANATE OF OMAN
AL-ATTAA DISTRIBUTION
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130
TEL: 597456-591399, FAX: 593200

SYRIA
DAMASCUS
AL-MADA PUBLISHING COMPANY
P.O.BOX 7366
TEL: 2322275, FAX: 2322289

U.A.E
EMIRATES MEDIA
P.O.BOX 791, ABU DHABI
TEL: 451601 - 455555

الموزعـــــون

المملكة العربية السعودية
الشركة الوطنية الموحدة
ص.ب ٦١٤٦٦ – الرياض ١١٥٦٥
هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠

دولة الكويت
شركة الخليج لتوزيع الصحف
ص.ب ٤٢٠٥٧ – الشويخ ٧٠٦٥١
هاتف ٤٨١٦٨٨٥ – فاكس ٤٨٤١٠٢٦

دولة قطر
دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
ص.ب ٣٤٨٨ – الدوحة
هاتف ٤٦٦١٢٨٢ – فاكس ٤٦٦١٨٦٥

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء – القاهرة
هاتف ٥٧٤٧٠٤٤

المملكة الأردنية الهاشمية
شركة وكالات التوزيع الأردنية
ص.ب ٣٧٥ – عمان – ١١١١٨ الأردن
هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ – فاكس ٦٣٥١٥٢

لبنان
المؤسسة العربية اللبنانية
ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ – بيروت
هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ – فاكس ٧٤١٦٥٢

الجمهورية اليمنية
محلات القائد التجارية
ص.ب ٣٠٨٤ – حوديدة
هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥

سلطنة عمان
العطاء للتوزيع
ص.ب ٤٧٣ – عصيبة – الرمز البريدي ١٣٠
هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ – فاكس ٥٩٣٢٠٠

الجمهورية العربية السورية
شركة المدى للنشر
ص.ب ٧٣٦٦
هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ – فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

الإمارات العربية المتحدة
الإمارات للإعلام
ص.ب ٧٩١ – أبوظبي
هاتف ٤٥١٦٠١ – فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



الافتتاحية

الديموقراطية
بوصفها نسقاً ثقافياً

باقر النجار *

رغم الحديث المتزايد في الفترة الأخيرة عن الديموقراطية في المنطقة العربية، فإن هذا الحديث شيء وممارسته في الواقع شيءٌ آخر. فالديموقراطية قبل أن تكون مصطلحاً يتصارع البشر من أجل تحقيقه، هي ثقافة تتشكل في إطار النسق الاجتماعي القائم، لا خارجه. وبمعنى آخر فإن الديموقراطية تمثل في ممارستها أو حتى في ما يناقضها سياقاً اجتماعياً يتشكل الفرد في إطاره وتتحدد وفقاً له كل ممارساته. ونحن في المنطقة العربية سواء بعضنا الذي نعم بشيءٍ منها أو الآخر الذي لم ينعم به، نزعم أن ما عندنا وما نمارسه في كلتا الحالتين شكلٌ من أشكال الديموقراطية. وفي واقع الحال فإن ما عندنا، في جُلّه، ممارسات أحادية فردية الاتجاه لقضايا سياسية نطلق عليها أحياناً «الديموقراطية العربية» أو التأصيل العربي للديموقراطية!!... وهي كما أطلق عليها أحد الكتاب العرب «الديموقراطيات المقيدة». فمهما ازدانت بها نصوصنا الدستورية إلا أن هذه النصوص تبدو أضعف من أن تشكل حالتنا وهويتنا الثقافية، وأنها ما بات يعبَّر عنه بالقول الشائع «ديموقراطية دون ديموقراطيين» فذاك أقرب إلى

* أستاذ العلوم الاجتماعية / جامعة البحرين.

● منحوتة للفنان **إيان نيوبري** / السويد.

وصف حالتها. ونحن في ذلك غير مختلفين عن نماذج عديدة من الديموقراطيات المنتشرة في الكثير من دول العالم الثالث الذي نحن جزء منه، نمارس ما ليس ديموقراطية على أنه «الديموقراطية الحقَّه». وبمعنى آخر فإن ممارستنا السياسية للديموقراطية رغم محدوديتها لا توحي البتة بأنها تمثل عنصراً أساساً في تشكلنا بالمعنى الثقافي العام.

وبعيداً عن الحديث السياسي الصرف أو ذلك المُسيس فإنا نعتقد أن الديموقراطية لا تبنى ولا تتشكل من فوق، وإنما هي نسق ثقافي تتشكل في ضوئه ممارساتنا وقناعاتنا وإتجاهاتنا كما هي قيمنا، حيث ينعكس كل ذلك في ممارساتنا الصغيرة والكبيرة، الرسمية منها وغير الرسمية، البائنة والمستترة. أي أنها تشكل أو يفترض أن تشكل ذلك المستودع القيمي الذي تتشكل في إطاره شبكة علاقاتنا الاجتماعية وممارساتنا السياسية ورموزنا الثقافية. إنها النسق الثقافي الذي يشكل رؤيتنا للأنا والآخر، وكل منظومة أفعالنا واتجاهاتنا وقيمنا. ومن هنا فإننا نرى أن الديموقراطية قبل أن تكون نظاماً للحكم والسياسة، فإنها تمثل في واقع الأمر ذلك الكل الثقافي الذي يجب أن يشكل حياتنا المستقبلية. ومثل ذلك قد لا يستقيم أمره إن لم نبدأ من أنفسنا وفي أصغر وحداتنا ومؤسساتنا الاجتماعية؛ أن نبدأ ذلك في البيت والمدرسة وفي تجمعاتنا الصغيرة وفي تنظيماتنا الرسمية وغير الرسمية. إنها عملية أقرب إلى ذلك التشكيل الثقافي الذي يبدأ مع الذات قبل الآخر، والذي يبدأ في الاجتماعي قبل أن يبدأ مع السياسي. إنها عملية اجتماعية خاضعة للتمدد والتقلص إلا أنها لا تعيش مع النكوص بقدر ما تحيا في تطورها وديمومة حركتها. وبمعنى آخر فإن الديموقراطية كعملية سياسية تخضع للتطور والتقدم، كما قد تخضع للتقهقر والنكوص، إلا أن حدوث ذلك كله يعتمد على الدور الذي يمكن أن تنهض به قوى المجتمع وطبيعة الخطاب الثقافي السائد، كما هو يعتمد على مدى انفتاحنا على الآخر أو انكشافنا عليه، وتحديداً الآخر في مركزه الصناعي وقدرتنا على تمثل قيم التعددية والمشاركة وإعادة إنتاج كل ذلك في سياقنا الثقافي بأطر محلية لا تنفي التعددية الثقافية والفكرية وقبولنا بقضايا النوع الاجتماعي... فالديموقراطية إذاً ثقافة للمجتمع قبل أن تكون أداة للحكم والسياسة. والمجتمع الذي يفشل في تحقيق الأول سيكون من الصعب عليه تحقيق الديموقراطية في أبعادها وغاياتها ولربما أطرها السياسية. إنها معادلة صعبة لا يمكن إنجازها من خلال المعطى الاقتصادي أو السياسي فحسب، وإنما الولوج إليها عبر مدخلها الثقافي. فمن دونه، أي من دون ذلك المكون الثقافي، تبقى الديموقراطية، أية ديموقراطيةٍ، سياسيةً مهزوزةً في الذات الاجتماعية ومن ثم مهزوزةً في الذات السياسية، عرضةً للتقهقر والنكوص لأسبابٍ ليس جلها سياسياً وإنما نقص في ما قد يسمى تجاوزاً «بالمناعة الثقافية». هذه المناعة التي لا توصل إلى الدولة الفرنسية شخصاً «كجان لوبين» وإن قدر له أن يدخل الدور الثاني من الانتخابات الفرنسية الأخيرة.

ونحن في المنطقة العربية لن تتحقق لنا الديموقراطية كأطر وتنظيمات ومؤسسات إن هي لم تتشكل في قاع المجتمع كثقافة قابلة راضية ومقتنعة بالتعددية الثقافية والاجتماعية قبل السياسية، والقبول بحقيقة ذاتنا قبل قبولنا بالآخر، وأن حقيقة الوجود تكمن في ذلك التعدد الفريد القائم بين مكوناته المختلفة. فهل نحن مقبلون على ذلك كله أم أنه ضرب من الخيال الذي يستعصي على الواقع أويستعصي عليه الواقع؟. ليكنْ أن نذكر دائما بحقيقة إنسانية عامة وهي أن جل التغيرات التي حدثت في الواقع الإنساني كانت يوماً ضرباً من الخيال. فالخيال يبقى محركاً للثقافة كما هي الثقافة محركة المجتمع.■



● اللوحة للفنانة **نبيلة الخير** / البحرين.



في مسألة الهوية .. من جديد

عبد السلام بنعبد العالي *

الحديث عن الهوية هو، أولا وقبل كل شيء، حديث عن المحددات والمميزات والخصائص، حديث عن الروابط والعلائق، عما يوحد ويجمع ويضم، لكنه كذلك حديث عما يفرق ويفصل ويميز. إنه إذن موقعة ورسم على خارطة جغرافية وسياسة، لكنها أيضا وربما أولا، خارطة ثقافية. الرسم على الخارطة كما نعلم يفترض خطوطا مرجعية، يفترض معالم على ضوئها وبدلالتها ترسم الحدود وتقاس المسافات.

السؤال المباشر الذي يطرح نفسه علينا في البداية هو: هل من معنى لسؤال الهوية اليوم في عالم أصبح يتسم أساسا بغياب الخطوط المرجعية، عالم صار يفرض علينا، بما يتسم به من جدة، إعادة النظر لا في الأجوبة التي نقترحها، وإنما في الأسئلة التي نطرحها.

فحتى وقت غير بعيد كان يبدو لنا من المشروع التساؤل عما يميزنا ويحددنا، عما ومن يطابقنا، ما ومن يخالفنا. كنا نحاول تحديد ذواتنا، فرديا وقوميا داخل عالم محدد المعالم. كنا نبحث عن مكان في رقعة مرسومة مبوبة، رقعة «معقولة». فكان من السهل علينا أن نتخذ مكاننا فيها فكنا شرق غرب أوجنوب شمال أو ثالث اثنين، أما اليوم فإننا نتساءل عن الحدود في

* أكاديمي وباحث من المغرب.

● منحوتة للفنان **عبدالرسول الغايب** / البحرين.

عالم بلا حدود، ونبحث مرجعية في فضاء بلا مرجعيات وعن لون خاص في عالم بلا ألوان ولست أعني فحسب الألوان الجغرافية والتجارية والسياسية، وإنما الألوان الثقافية والفكرية.

إن ما يميز عالم اليوم، أي العالم وقد اكتسحته التقنية هو غياب الاختلاف، أي سيادة التنميط والأحادية، إن الفكر غدا اليوم، ولأول مرة في التاريخ، فكرا كوكبيا كونيا، وهذا ليس لافتراض كونية ميتافيزيقية وفكر شمولي، وإنما للتغير الذي لحق الوجود بفضل اكتساح التقنية فأصاب، تبعا لذلك فمفهوم العالم. فما يطبع العالم اليوم هو انتشار موحد لنماذج التنمية والمخططات وتطور أدوات التواصل واكتساح الإعلاميات لكل الحقول، وفرض لمفهوم جديد عن الزمنية، إن كل هذا لم يعد يخص منطقة من مناطق العالم دون أخرى. فالكونية لا هوية لها، بل إنها هي التي تحدد اليوم كل هوية. على هذا النحو يغدو الانخراط فيها اوعدم الانخراط - ليس وليد قرار إرادي يتخذه فاعل سيكلوجي أو هوية ثقافية، وإنما هو قدر تاريخي يرمي بإنسان اليوم في الكون، وبالفكر في الكونية.

يتعذر علينا، والحالة هاته، أن نميز بين خصوصية نحن إلى العالمية وأخرى تهابها أو ترفضها. بل إن ما دأبنا على التمييز بينه من أصلة ومعاصرة ربما فقد كل معنى، إذ يظهر أن كل أصالة لايمكنها اليوم أن تكون إلا كيفية من كيفيات المعاصرة. وربما غدا من المتعذر حتى تمييز الأصيل عن غير الأصيل بإطلاق، فكل ماهناك هو كيفيات أصيلة للمساهمة في الكونية والمشاركة في العالمية.

إلا أن أصالة هاته الكيفيات لا تستمد من تجذر زمني، بل هي كيفيات أصيلة لأنها تسعى نحو خلق شبكات مقاومة تحاول الانفلات من التنميط، أي تسعى نحو خلق الفروق وإثبات الاختلافات.

بيد ان هاته الفروق ليست مجرد تمايزات وتميزات ذلك أن الاختلاف ليس مجرد التميز. فبينما يضعنا الاختلاف أمام متخالفين مبعدا أحدهما عن الآخر، مقربا بينهما في الوقت ذاته، بينما يعرض علينا الاختلاف أشياء يتنوع وجودها ويتباين وقد اجتمعت في الحضور ذاته، فإن التميز يعرضها أمامنا متباعدة منفصلة، في الاختلاف تمتد «الأشياء» في خط أفقي متباينة متصالحة، وفي التميز تنتظم وفق سلم عمودي متمايزة متفاضلة.

الاختلاف ينخر الكائن ذاته ويصدع الهوية، اما التمييز فيتم بين هويات متباعدة، وكيانات منفصلة.

لهذا، فعلى رغم الرواج الكبير لمفهوم الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، لا ينبغي ان يغيب عن اذهاننا أن الأمر لا يتعلق، في غالب الأحيان، إلا بمفهوم التميز. فكل ما نسمعه عن «الحق في الاختلاف» و«اختلاف الجنسين»، وعن الاعتراف باختلاف الثقافات والحضارات والأجناس واللغات، لايعدو في الغالب إقرارا بالتمايز والتميز. الاختلافات التي يعج بها الخطاب العربي مجرد تميزات تكون في أحسن الأحوال «اختلافات» أنثروبولوجية، وفي أغلبها «اختلافات» جغرافية، بل عرقية.

أما الاختلاف فهو «مفهوم» أنثولوجي، وليس مجرد مفهوم أنثروبولوجي، وبالأولى جغرافي أو استراتيجي. إنه المفهوم الذي بفضله يتحدد الكائن كزمان وحركة، ويصبح بفضله التعدد «خاصية» الهوية، والانتقال والترحال «سمة» الذات، والانفتاح والتصدع «صفة» الوجود. وهكذا فالاعتراف بالاختلاف اللغوي، على سبيل المثال، لايعني التسوية فيما بين اللغات وإلغاء التمايز بينها، ولايعني بالأولى إحلال لغة مكان ومكانة أخرى، وإنما إعادة النظر في نظرية اللغة بعينها، وفي تحديد اللغة بما هي كذلك، والنظر إلى الازدواجية اللغوية او التعدد اللغوي كمكونين للغة، ضامنين لحياتها لا كخطر يهدد اللغة ويمسها في كيانها. القول بالاختلاف اللغوي هو الاعتراف بأن اللغة «بابلية» بالتحديد قس على هذا قضايا اختلاف كل ما من شأنه أن يحدد الهوية. إن الأمر لا يتعلق بالتسوية والانفصال المطلق، وإنما بتعيين الهوية كحركة لتوليد الفوارق والاختلافات.

يترتب على هذا أن الدعوات الإيديولوجية التي تكتفي بتحديد هوية موهومة لتجعل من كل ماعداها آخر، تتناسى، أولا وقبل شيء، العمل الجبار الذي يكون على الذات أن تقوم به لتجعل من الغير آخر «ها» وتتمثله. وهو تمثل أكثر عسرا وعناء من «التمثل» الطبيعي الذي تقوم به الكائنات النباتية، خصوصا إذا علمنا انه يجمع بين عمليتي الإدخال والإخراج، التملك والفقدان، والتذويت والموضعة في فعل واحد ذلك أن تملك الغير هو في الوقت ذاته فقدان وخروج وانفتاح، إنه عملية هدم وبناء، تشييد وتقويض، إيجاب وسلب، نفي وإثبات. إنه سعي نحو خلق ما سماه أحد الروائيين الجزائريين مؤخرا L'intranger الغير لايكون آخر تلقائيا، فكما أن الذاتي ينبغي تملكه، وكما أن الهوية يلزم اكتساحها وغزوها فإن الغير لا يغدو آخر إلا إذا حول عن تحديداته المهيمنة. الآخر هو المجال المفتوح لانفصالي اللامتناهي عما عداي والتقائي اللامتناهي معه.

هذا الانفتاح وذلك الانفصال واللاتناهي، كلها مفاهيم تبعد الهوية عن كل تخشب واستقرار وثبات. بل وتنفي عنها الانغلاق والتوحد فترمي بها في تعدد لامتناه.

نلمس هنا مفهوما قلما نجرؤ على طرحه على بساط النقاش الفلسفي عندنا هو مفهوم التعدد. ولانعني هنا التعدد اللغوي وحده، بل التعددية الحزبية والدينية والفكرية وما يقابلها من مفهوم عن الوحدة في جميع مستوياتها.

لقد واكب المد الديموقراطي الذي أخذ يجتاح العالم والدفاع عن حقوق الإنسان حديث كثير في وطننا العربي عن التعددية، وإعلاء كبير لقيمة التعدد. فمقابل الواحدية الحزبية ووحدة اللغة وأحادية الرأي، نودي بتعدد الأحزاب وكثرة الآراء، بل وتعدد اللغات.

إلا أن المثير للانتباه أن معظم الحركات التي قامت لترسي التعددية وتؤسس الديموقراطية وتفتح الأبواب للتحرر، غالبا ما انتهت إلى بث الفوضى وإقامة الرعب ونشر البلبلة.

فهل يعني ذلك أن التعددية ذاتها موسومة بلعنة الشغب والفوضى؟ أم أنها تفترض طريقا ممهدا ومرحلة سابقة؟ وماذا لو كانت هناك أشكال متباينة للتعددية ومعان متعددة لمفهوم التعدد؟

لا مجال هنا للإجابة عن كل هاته الأسئلة ويكفي أن نقف على الطابع الذي يميز التعدديات التي أشرنا إليها، والتي تنتهي إلى الفوضى الاجتماعية والبلبلة الذهنية. فما يميز هذه التعدديات هو أنها لا تنفصل عن مفهوم الوحدة: إنها تحاول أن تقيم وحدات أخرى إلى جانب الوحدة، فتضيف أحزابا إلى الحزب، وآراء إلى الرأي، ولغات إلى اللغة. لا تروم التعددية هنا خلخلة مفهوم الوحدة، وإنما إقامة وحدات أخرى إلى جانب الوحدة القائمة. التعددية بهذا المعنى تعداد، إنها مفهوم حسابي «عددي» يجعل الوحدة كثرة. ومعروف أن توليد العدد في الحساب يقوم على إضافة «وحدة» إلى العدد الذي يتقدمه. وراء هذا المفهوم عن التعددية تكمن الوحدة، وفي النهاية، نكون أمام مفهوم واحد سميناه: تعددا أم وحدة.

لعل هذا ما جعل البعض منا يذهب حتى الدعوة إلى نبذ مفهوم الوحدة ذاته لما اعتراه من شدة الاستعمال الأيديولوجي والإنهاك الفكري، ولما يحمله من شحنة ميتافيزيقية عريقة في القدم. والظاهر أن موقف هؤلاء لا يخلو من صواب، فربما كان مفهوم الوحدة من أكثر المفاهيم توظيفا عندنا سواء في السياسة أوفي المعرفة أو في الاجتماع. حتى لكأنه غدا من غير دلالة محددة. وعلى رغم ذلك يبدو أن هاته الدعوة إلى الرفض المطلق لا تقل ميتافيزيقية عن ميتافيزيقية المفهوم المعني بالأمر ذلك أننا ينبغي أن نميز، هنا كذلك، بين مفهومين متعارضين متضادين عن الوحدة والتوحيد.

فهناك بالفعل مايمكن ان ندعوه التوحيد الميتافيزيقي ومايميزه انه توحيد اختزالي هدفه إرجاع العناصر جميعها إلى عنصر أساس وردها إليه بحيث لا تغدو العناصر الأخرى تفردات تقوم إلى جانبه، وإنما فروعا تصدر عنه. هذا التوحيد هو، في نهاية

الأمر، إلغاء للتعدد واختزال له. عن طريقه تؤول العناصر العرقية واللغوية والحزبية والطائفيةإلى أصل أساس، لايجمع العناصر الأخرى وإنما يلغيها أو يردها إلى مرتبة ثانية ورتبة تالية وموقع ثانوي.

لكن هذا النوع من التوحيد لا يمكن أن يلغى لوحده، فهو صلب صلابة الميتافيزيقا. ولايكفي النداء بإلغائه كي يزول. وهو لا يقهر إلا بتفكيكه ومقابلته بموقف مخالف عن الوحدة. ذلك الموقف الذي لايختزل العناصر الأخرى، وإنما يترك لكل عنصر نصيبه من التميز ويتيح للعناصر جميعها حرية الحركة. هاهنا لا يتعارض التوحيد مع التعدد، وإنما يضمه ويحتضنه. ورغم ذلك فليست علاقة الوحدة بالتعدد كعلاقة الكل بالأجزاء، أو المجموع بمكوناته، وإنما كعلاقة الهوية بالاختلاف. فالاختلاف كما قلنا، لا يكتفي بأن يقر بتبعثر الكائنات وتمايزها وتشتتها وإنما يجر بعضها نحو الآخر، فيوحد بينها بفعل ذلك التباعد ذاته.

تتميز هذه الوحدة الثانية عن الأولى مثلما تتميز الهوية عن التطابق. فالهوية ليست هي التطابق لأنها ترعى الاختلاف وتترك للتفردات نصيبها في الوجود، بل إنها لا تقدم نفسها إلا كحركة لا متناهية للضم والتباعد. أما التطابق فلا يكتفي بأن يضم كل التفردات في كل موحد، بل يلغي أغلبها ويقضي عليه في سبيل إعلاء عنصر على حساب العناصر الأخرى. فالوحدة الثانية وحدة تعددية، أما الأولى فهي اختزالية لا تقوم بعمليات جمع وضم، وإنما بعمليات قسمة واختزال.

على هذا النحو فإن إنسان التعددية ليس هو الذي يحمل عدة جوازات ويتكلم عدة لغات وإنما هو ذلك الكائن السندبادي الذي «يوجد» بين لغات وثقافات. إنه الإنسان الذي ينسج شبكات مقاومة تعلنها حربا شعواء على التنميط والأحادية.

هاته الشبكات هي النسيج الذي يمكن للمثقف اليوم أن ينصهر فيه شريطة ألا تفهم المقاومة هنا صراعا بين قوة خارجية وقوى مضادة، وألا يفهم الفكر كتعبير عن تلك القوى المضادة وألا تدرك المقاومة انضواء للفكر وانخراطا له لمصلحة تلك القوى.

لا تكون مهمة المثقف هنا خدمة أيديولوجية بعينها، ولا تكريس قيم معينة، ولا الدخول في صراع مع قوى «خارجية»، وإنما تحرير قوى الحياة، والسماح لحياة قوية بالتفتح. لا تنصب المقاومات هنا نفسها قوة «تقف» إلى جانب الخير، فتعلنها حربا على «قوى الشر»، وإنما تتشابك في علاقة مع ذاتها، هنا يأخذ الفكر معناه الاشتقاقي كانعكاس ومراجعة للذات، وتغدو نقط ارتكاز المقاومة «باطنية»، فلا يعود الفكر «تعبيرا» عن قيم خارجة عنه، ولا التزاما بإديلوجية، ولا تطبيقا لنظرية، ولا نضالا في خدمة المؤسسة. لا ثابت هنا يتخشب وينمط ويتوحد فينجو من المقاومة. كل ما هناك أشكال متفردة لقمع قوى الحياة ومحاصرتها وتضييق الخناق عليا، فأشكال ملائمة للمقاومة وتحرير قوى الحياة.

بناءً على ذلك فلا تتحدد المقاومات بلونها و«مضمونها» وهويتها، بقدر ما تتعين بما تقوم به. إنها لا يمكن أن تعرف إلا إجرائيا واستراتيجيا، وهي مثل دروب هايدغر، تتعين بالمسار الذي تخطه، لذا فهي لا يمكن أن تتشابك في مواقف ومدارس واتجاهات ومذاهب وتيارات، كل ما في إمكانها هو أن تشكل «شبكات» هي بالضبط شبكات مقاومة النمطية لإبداع هوية ما تفتأ تتجدد.■

الترجمة وإشكالية التأصيل

منذر عياشي *

١- الترجمة التأصيلية:

لقد كان التأصيل في اللغة إشكالي الوجود، وهو لا يزال كذلك، لأن اللغة، كفاءةً وأداءً، تحتمل الشك، بل هي تطلبه وتسعى إليه حثيثاً، ومن هنا: فهي تحتاج حاجة أكيدة، وعلى الدوام، أن يتجدد علم طرح المسائل لكي يواكب الإشكاليات التي تطرحها، كما تحتاج في كل أزمانها إلى نظريات لسانية تدرسها وتستنبط من حدوثها قوانين حدوثها. وما كان ذلك إلا لأن قيامها، نظاماً وكلاماً، هو الممكن والمحتمل، وليس النهائي والمطلق. وأما لم كان هذا، فلأنها لو لم تكن كذلك لما كانت طاقة خلاقة، ولقصَّرت فتخلفت، ولوقفت إذن دون مستوى وجودها وما يقتضيه من إنجاز، فتدول وتزول.

والترجمة هي اللغة في شكلها، ومحتملها، وممكنها، وهجرتها، وتحولها، وانهدام اليقين فيها. ولذا، فهي إشكالية مثلها فيما يخص التأصيل. وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يُحل جدل هذه القضية؟ وكيف يصبح التأصيل جزءاً من أدوات إنجازها لا جزءاً من مشكلاتها؟

قد يكون من المفيد أن نعود إلى بعض التعريفات التي يمكن أن نعطيها للترجمة، فننظر فيها، ثم نصنفها تبعاً لذلك تصنيفاً بسيطاً، إذ ربما يفتح لنا هذا مجالاً نتبع فيه سبلاً إجرائية هي من صلب التأصيل في الترجمة، مادام منطلقنا أن الترجمة هي لغة كذلك.

ويمكننا، وصلاً بمنطلقنا،ومستعملين لغة واصفة، أن نقول إن الترجمة، في تحديدها وتعريفها، إن هي إلا أسماء أو صفات أو تعبير عن أحوال. أما الأسماء، فهي التي ندل بها على الكينونة، مثل قولنا: «الترجمة لغة أو هي كائن لغوي»، و«الترجمة بناء»، و«الترجمة قراءة». وأما الصفات، فهي التي ندل بها على الوظيفة، مثل قولنا: «الترجمة التبليغية»، و«الترجمة الشعرية»، و«الترجمة التأصيلية» وأما التعبير عن أحوال، فمثل قولنا: «الترجمة فعل مستقل»، إلى آخره.

وإذا تأملنا هذه التحديدات والتعريفات من خلال التصنيف الذي وضعت فيه، فسنجد أنها تميل إلى أن تكون جواهرانية، في حين أن التأصيل ليس كذلك. ولذا، فإنه يصعب أن يتحقق هوية في هذا التصنيف. ولو أنه كان خلافاً لما نقول، لكان شأنه موصولاً، ليس باللغة وجوداً وحضوراً وتداولاً، ولكن بميتافيزيقا اللغة، وإذن لاستحال، والحال كذلك، أن يصير، فيكون، فيتعين.

إن التأصيل، كما نرى، لا يقبل التصنيف لأنه ليس ثباتاً في جوهر، ودواماً في وظيفة، واستمراراً في حال. وهو إذا كان لا يقبل التصنيف، لأنه يتنافى مع الجوهرانية ويتنابذ، إلا أنه يقبل أن تتنزل المفاهيم والمتصورات منازلها من الكلام تبعاً لأنظمة اللغة وسياقاتها التركيبية، كما يقبل أن يتنزل الكلام منازله

---

* كاتب، وباحث، وأكاديمي من سوريا يعمل في جامعة البحرين، نائب رئيس التحرير.

من السياقات غير اللغوية تبعاً لأنساق الحضور التي يرد فيها. وإذا كان التأصيل هو هذا، فلا ضير إن دخل إليه اختلاف ليس منه، أو إن صُنع فيه تباين ما كان يُعرف في مألوف استعماله أو يُرى في معتاد استخدامه. وكذلك، فإنه لا تثريب عليه أن يكون مثيلاً لشواذ اللغة فيقع فيها، إذ إن من أسس الترجمة وعمادها أن يقع في اللغة انفصال عن المطرد، وتباين مع المتسق، ونفور من المنسجم.

والخلاصة التي يمكن أن ننتهي إليها هي أن التأصيل لا يقبل التصنيف، والعلة في ذلك لأنه إجراء تداولي وليس كينونة جواهرانية. ولقد يدل على هذا، كما رأينا في الأعلى، دوران اللسان وقيامه على سياقين: سياق اللغة، وما به يكون الكلام نظاماً صوتياً، وتركيباً جملياً، ودلالة نصية. وسياق الكلام، غير اللغوي، وما به يكون الكلام نسقاً معرفياً، وثقافياً، واجتماعياً، وعلمياً، إلى آخره، أي ما به يكون الكلام حضوراً.

ولما كان التأصيل، لغةً وترجمةً، إجراء تداولياً فقد وجب أن يدور، بحكم التداول، في فلك المتصورات والمفاهيم.

وقبل أن نخوض في هذا الأمر، المهم، نرى أن نتقدم بملاحظتين:

– أما الأولى، فمفادها أن التأصيل، في الترجمة حصراً، ينقسم إلى قسمين، نصطلح على تسميتهما كما يلي:

١– تأصيل المؤصل.

٢– تأصيل المحصل.

والمقصود بتأصيل المؤصل هو ماله مثال في اللغة المنقول إليها إن على صعيد المفاهيم والمتصورات، وإن على صعيد المصطلحات، وإن على صعيد النظام اللغوي. وأما المقصود بتأصيل المحصل، فإنه تأصيل مشتق من مسماه. ولذا، فهو يكون على غير مثال في اللغة المنقول إليها، في الوقت الذي يكون فيه مؤصلاً في اللغة المنقول منها. ومن هنا فقد كان تحصيلاً، وسمي نقله «تأصيل المحصل». وإنه ليكون على صعيد المفاهيم والمتصورات، كما يكون على صعيد المصطلحات، ويكون أيضاً على صعيد اللغة بوصفها نظاماً. ونلاحظ أن هذا الضرب من التأصيل يحتاج إلى قدر لا بأس بها من الاتكاء على الطاقة الخلاقة للغة لابتداعه، وربما يحتاج كذلك إلى قدر لا بأس به من الخيال. ولعلنا سنشير إلى هذين الضربين من التأصيل لاحقاً.

– وأما الثانية، فإن العناصر الداخلة فيها تتواشج وكأنها بعض من بعض. وقد كانت هي هكذا لأن المفاهيم والمتصورات لا تقوم في الأذهان من غير لغة، ولأن اللغة لا تنقل ما في الأذهان إلى ما في الأعيان إلا عبر المصطلح ومن خلال النظام الذي تؤسس به لاستعمالها وكيفيات التعبير بها. ولهذا، فقد قيل: «إنه لا يمكن للفكر أن يوجد من غير لغة. فاللغة لا تستخدم للتعبير عنه فقط، ولكنها تستخدم في تكوينه كذلك. ولذا، فإن المغزى يذهب من المجموعات إلى العناصر، ومن الجمل إلى الكلمات، وإن المعنى ليتم ظهوراً بفضل نسق التعارضات بين مفردات لا تمتلك وجوداً ممتلئاً أو وضعياً»

(les Dictionnaires Marabout Université: La philosophie. Tom 1. 1972. Paris, P72).

وإذا كانت هذه الأمور بعضها من بعض، فإننا لغرض منهجي تقتضيه ضرورات العلم، عمدنا إلى تفكيكها. ثم إن الحديث عنها، في هذه الدراسة، لا يتسع إلا للعنصر الأول منها لأنه معني أكثر من سواه بإشكالية الترجمة.

٢– المتصورات والمفاهيم:

تُخرج الترجمة المتصورات والمفاهيم من أجسادها صوتاً وصيغاً، ومن نظمها عقلاً وعلماً، ومن أنساقها معرفة وثقافة لتلبسها أجساداً ونظماً وأنساقاً غيرها لا تمت بصلة إلى الأجساد والنظم والأنساق التي كانت فيها. وقد لا يخلو هذا المخاض الترجمي من جَرح، وثلم، وبتر، وعذابات بالنسبة إلى المفاهيم والمتصورات. كما لا يخلو هذا الأمر من مثيله حصولاً في الرحم الآخر للإنشاء والتلقي. فكم من متصور كان

عسير الولادة عندما استعير له رحم غير رحمه، وكم من مفهوم كان صعباً أن يجد متنفساً أو فسحة لوجوده في غير أرضه. ولقد نعلم أيضاً كثيراً عن حالات الغربة والاغتراب التي تعيشها المتصورات والمفاهيم عندما تهاجر من لغاتها إلى لغات أخرى. فاللغة التي تستقبلها هي غير اللغة التي نشأت فيها، والعقول التي تتلقاها معرفة وثقافة، هي كذلك غير العقول التي أبدعتها.

ولقد نرى، علاجاً لما نحن فيه، أن نجعل الإجابة تدور في فلك سؤالين اثنين، يقتضيهما الدرس والتحليل. هذان السؤالان هما: ما هي المتصورات والمفاهيم، وما حدها؟ ثم كيف يمكن زرعها واستنباتها في أرض اللغة الثانية التي تحرث الترجمة فيها؟

- تحديد المتصورات والمفاهيم:

ترى بعض القواميس المتخصصة أن المتصورات هي المفاهيم، كما يرى بعض منها العكس من ذلك، بيد أن بعضها الآخر يميز بين المتصورات والمفاهيم. وإننا لنستطيع أن نقف على الحد الأدنى المتفق عليه في بعض القواميس الفلسفية واللسانية، وذلك من غير أن ندخل في جدل حول المتصور والمفهوم، فهذه ليست هي قضيتنا هنا.

أ- في الفلسفة:

- المتصور Le Concept

(مرجع سابق ص ٤١)

-Les Dictionnaires Marabout

«المتصورات مفاهيم مجردة، تقوم بعاتقها كلمات اللغة. وإنها لتدل بها إما على شيء مفترض أنه فرد مثل «الله» وإما، كما في الأغلب الأعم، على طبقة من الأشياء التي لا نقف فيها إلا على سمات تسمح بجعلها متماثلة (وهذا يعني إذن سمات التشابه: نستطيع أن نقول إن متصور العدل يحتفظ لنفسه بكل ما هو مشترك بين كل أفعال العدل). ولهذا، فإنه غالباً ما يتم التطابق بين المتصور والفكرة العامة (أي الفكرة التي تسمح بتصنيف الأشياء في جنس من الأجناس).

والجدير بالذكر أن هذا القاموس الذي يجعل المتصورات مفاهيم، لا يعرِّف المفاهيم ولا يأتي على ذكر لها.

Paul Foulquié: Dictionnaire de la langue - philosophique, Èd, PUF. 6 éd. Paris. 1992.P112.

يتحدث هذا القاموس عن «المتصور» بالمعنى العام كما يتحدث عنه بالمعنى الدقيق. أما عن المعنى العام، فيقول:

– «المتصور، بالمعنى العام، هو كل ضرب من ضروب التمثيلات».

وأما عن المعنى الدقيق، فيقول:

– «المتصور، بالمعنى الدقيق، هو صياغة المتصورات، أي الأفكار المجردة. وإنه ليتميز من التخيل».

والجدير بالذكر أن هذا القاموس إذ يجعل المتصور أفكاراً مجردة، فإنه يبعده في الوقت نفسه عن ميدان الأفكار العامة والأفكار الشخصية. و يعلل هذا الأمر بقوله: «إن المتصور مصطلح تقني من مصطلحات الفلسفة. وإنه ليختلف مع «الفكرة» التي تنتمي إلى اللغة العامة. ولهذا، فهو يمتلك معنى أكثر دقة. وكذلك فإن المتصور أكثر موضوعية. فأنا إذ أستطيع أن أمتلك فكرتي عن العدالة، فإن متصور العدل يعد مستقلاً عني، كما يعد خارجاً عن عقلي. ولذا، فإنه إذا كان لكل شخص أفكاره، التي تعد شخصية إلى حد ما، فإن المتصورات تعد غير شخصية».

- المفهوم La notion:

Paul Foulquié - (مرجع سابق. ص٤٨٢)

يميز فولكييه في قاموسه بين الاستخدام العادي والاستخدام الفلسفي. أما عن الاستخدام العادي، فإنه يقول:

– المفهوم هو «المعرفة الأولية التي نمتلكها عن شيء من الأشياء». وإنه ليرى من ذلك مثلاً «امتلاك

المرء مفاهيم في علم الهندسة».

وأما عن الاستخدام الفلسفي، فإنه يقول:

- المفهوم هو «الفكرة التي تشتمل على السمات الأساسية للشيء. ولقد يطلق المفهوم، خلافاً للفكرة، على أشياء الفكر العالية التجريد». ويضرب فولكييه على ذلك مثلاً، فيقول: «لدينا أفكار عن الإنسان، وعن السيارة، وعن البضاعة»، وكذلك لدينا «مفاهيم الحقيقة، والعدل، والزمن».

ب- في اللسانيات:

- المتصور

R. Galisson / D. Coste: Dictionnaire de didactique des langues. Èd, Hachette. Paris. 1976, P112-113.

يذهب بنا هذا القاموس مذهبين: الأول، ويتعلق بتعريف المتصور. الثاني، ويتعلق بجدل المتصور.

- تعريف المتصور:

المتصور هو «فكرة مجردة يمكن أن تطبق على تجارب أو على أشياء متنوعة، تمثل سمات عامة، مثل: متصور «الشجرة». إنه متصور مشترك بين كل أنواع الشجر. وكذلك متصور «البدانة»، ومتصور «السبب». ويجمع المتصور في طبقة واحدة عناصر تتسم بسمات عامة، من غير الأخذ بالحسبان اختلافات يمكن أن توجد بينها. وهكذا، فإن كل متصور يمثل سمات للتجريد وللتعميم: إن «التجريد» هو العملية التي نمر من خلالها من الواقع إلى المتصور، عازلين بوساطة الفكر ما هو غير معطى في الواقع على نحو منفصل... وأما «التعميم»، فهو العملية التي تقضي بأن تجتمع تحت متصور وحيد سمات عامة تمت ملاحظتها حول عدد من الأشياء المفردة، وإذا توسعنا بهذا المصطلح فسنقول التي تمت ملاحظتها على طبقة غير محددة من الأشياء الممكنة. وهكذا فإن مفاهيم التجريد والتعميم تتطابق بالتبادل، كما تتطابق مع المفاهيم المنطقية لفهم المتصور وتوسعه».

- جدل المتصور:

بعد هذا التعريف الفائض، يقوم هذا القاموس بنقلنا إلى جدل المتصور بين الفلاسفة وعلماء النفس واللسانيين. وإنه ليجعلنا نرى كيف تطرح قضية المتصور في إطار كل نفر منهم. وهذا أمر سيترك ظلالاً قوية وكثيفة، بالنسبة إلينا، في الترجمة وإشكالية التأصيل. إنه يقول:

«يرتب الفلاسفة وعلماء النفس المتصورات بشكل مختلف في حقول دراستهم. أما موقع اللسانيين منهم، فهو أكثر ضبابية. فإذا كان سوسير يصف المدلول بأنه متصور، فثمة آخرون يرون (حتى عندما لا يرفضون وجود دراسة لسانية للمعنى) أن مستوى المتصور يتميز من مستوى التنظيم الدلالي، ولا ينتمي إلى نموذج التحليل نفسه، فالقضية القديمة للعلاقات بين الفكر واللغة (التي أطلقها تشومسكي منذ وقت قريب مع الأعمال التي ولدت من القواعد التوليدية) ليست من دائرة اختصاص أستاذ اللغة، ولكنها تخصه مباشرة. ولن نذكر هنا إلا ببعض الأسئلة التي تطرحها هذه القضية. وليكن معلوماً بأن الأجوبة المشار إليها، ليست مقبولة على نحو عالمي:

- هل توجد متصورات من غير لغة؟ يلاحظ علماء النفس بشكل عام، أنه إذا كان لا يمكن للمتصورات أن تصاغ إلا بمساعدة اللغة، فإنها تستطيع أن توجد في العقل من غير داعم كلامي. ولقد أصر بياجيه، في أعماله الإبيستيمولوجية في علم الوراثة، أن يُظهر بأن اكتساب اللغة يتميز من اكتساب المتصورات. فالمتصورات، في حالات كثيرة، تسبق اللغة. ذلك لأنها تصاغ، أولاً، انطلاقاً من ترسيمات حسية - حركية، حتى وإن كانت اللغة تغني، فيما بعد، فكر الفرد.

- هل المتصورات عالمية، أم إنها تتعلق بالتنظيم اللساني وبتقطيع الواقع الذي تقترحه (وتفرضه؟) كل لغة من اللغات الطبيعية؟ وهل متصور «الثلج» هو نفسه بالنسبة إلى رجل من الإسكيمو ورجل من فرنسا؟ ثم،هل كان يمكن لأرسطو أن يفكر بالنسق الفلسفي نفسه لولا أنه كان يمتلك في اليونانية أنماطاً لسانية؟ وهل صحيح «أننا نفكر في عالم قد صاغته لغتنا أولاً»؟ لقد كانت هذه نظرة وورف على نحو خاص. ولكن

مونان يقول: «إن الأطروحة التي تقطع اللغات بموجبها التجربة التي نمتلكها عن العالم بلا رحمة (هذه عبارة وورف) ليست صحيحة منهجياً إلا بالنسبة إلى مخطط التحليل التزامني» (١٩٦٣). فلقد ظهرت متصورات جديدة في الرياضيات وفي الفيزياء، في القرن التاسع عشر مثلاً، وذلك على الرغم من تصنيف المدونة المسبقة الوجود لهذه العلوم. ومن هنا، فإن العلاقات بين المتصورات، واللغة، والتجربة لا تقوم على نحو يفضي إلى نزعة تثبيتية أو إلى ضرب من عدم التواصل بين لغة وأخرى».

ونلاحظ أنه مهما تكن الفرضيات، فإن «التواصل بين لغة وأخرى» يظل ممكناً، بل يظل قائماً. وإن رهان الترجمة في هذا لا يقوم على أمر مستحيل. إذ ما من شيء يقوم في الأذهان ويعبر عنه اللسان، إلا ويجد سبيله، بطريقة ما، إلى القول بلغات أخرى. ولكن قبل أن نجيب كيف يكون ذلك، وهو مراد سؤالنا في الأعلى، فإنه يحسن بنا أن نستكمل عرضنا حول «المفاهيم» في اللسانيات بعد أن وقفنا على المتصورات فيها.

- المفهوم La notion

- R. Galisson / D. Coste 378-379
(مرجع سابق. ص (٣٧٨ - ٣٧٩).

يعرف هذا القاموس اللساني المفاهيم بقوله: «إن المفاهيم متصورات». وبهذا، فهو يعود بنا إلى المتصورات، غير أنه يضيف هنا إضافة مهمة تسير بنا إلى الأمام باتجاه الترجمة والتعامل مع المفاهيم في مساحات اللغة، سواء كانت أولى أم كانت ثانية. ولذا، فهو يقول عن هذه «المفاهيم - المتصورات»: «قد يحتاج المتعلم أن ينتجها أو أن يفهمها». وإننا لنعتقد أن المتعلم والدارس والمتكلم على حد سواء يحتاجون إلى إنتاجها وفهمها أيضاً، كل فيما جُعل له ميسراً. ويحدد هذا القاموس لحظة الإنتاج وكيفية الفهم فيرى أنهما لا تتمان إلا من خلال تحقق المفاهيم لسانياً. وهو يرى أن «الطريقة المتبعة لتحديد الأهداف والمضامين، تبع لنظام التسمية، فالمرء يذهب من المتصورات إلى الكلمات، ومن الفكر إلى اللغة».

وإذا كان الأمر كذلك، فإن الوقوف على نظام التسمية والعمل بقوانين هذا النظام، كما أشرنا إلى ذلك في الأعلى، يفضي بنا إلى السؤال الثاني حول كيفية زرع المتصورات والمفاهيم واستنباتها في أرض اللغة الثانية التي تحرث الترجمة فيها.

- زرع المتصورات والمفاهيم واستنباتها.

يذهب بنا المجاز في هذا العنوان إلى الحديث عن نوعي التأصيل اللذين ألمحنا إليهما سابقاً، وهما: تأصيل المؤصل وتأصيل المحصل. ولقد نرى أن هذا التأصيل، مؤصلاً ومحصلاً، يقتضي إنجاز ثلاثة أمور:

- الأول، جعل غير المفكر فيه، على صعيد المتصورات والمفاهيم، مفكراً فيه. وهذا يقتضي إنجازه عقلاً وتحقيقه لغة.

- الثاني، ويسعى إلى استخدام العبارات الدالة على نحو خلاق، ليستطيع معه نظام التسمية أن يمتلك القدرة على إنجاز المتصورات والمفاهيم وإحلالها في مسميات محددة، وبذلك يتم استدعاؤها من خلالها. وإننا لنعلم أن أمراً كهذا يتعلق بشروط اللغة المنقول إليها وقوانين الضبط فيها.

- الثالث، ويستهدف إنجاز الوجود اللغوي نفسه. فاللغة نظام من القوانين، وليست مدونة من الألفاظ فقط. والترجمة بوصفها كتابة ثانية بلغة ثانية، فإنها تتعامل مع النظام لكي تعطي المسميات، ألفاظاً ومصطلحات، مدلولاتها.

وإذا كان التأصيل، زرعاً للمفاهيم واستنباتاً لها، رهناً بهذه الأمور وتبعاً لها، فيجب، قبل الدخول في التفاصيل والنظر فيها، أن نستبعد شبهة كانت تمثل قضية هامة من قضايا الجدل الفلسفي. ولذا نجدنا نقول لا تدخل قضية استنبات المتصورات والمفاهيم في إطار قضية قديمة حديثة (كما رأينا في طرح بياجيه الذي ألمحنا إليه في جدل المتصور) حول أسبقية الفكر على اللغة. فاللسانيات الحديثة قد حسمت هذه المسألة، ورأت أن لا شيء مما يقوم في الأذهان إلا ويجد ما يدل عليه في اللسان، بل رأت أن لا شيء يمكن

أن يقوم في الأذهان إلا إذا ساهم اللسان في قيامه وإعطائه شكلاً ومضموناً، أو دالاً ومدلولاً. فاللغة تساهم، إذن، في صناعة الفكر عقلاً وهي تساهم في إعطاء هذا الفكر في اللسان شكلاً.

ولقد يجعلنا هذا نقول إن المتصور والمفهوم يبقيان، في هجرتهما نحو اللغات الأخرى، ملتصقين بداليهما (وهما مسماهما في اللغة التي هاجرا منها) إلى أن يستقرا، إن تأصيلاً أو تحصيلاً، في اللغة التي ينتقلان إليها (وهذه نقطة سيأتي تفصيلها). فما يؤخذ من لغة، يُسلَّم إلى لغة، ولا شيء يمكن أن يقع خارج اللغة أو بعيداً عن توسطها. ولقد يعني هذا أن المتصور لا يمكن أن ينفك عن دالة الأصل إذ يبدأ هجرته. فهو يبقى لصيقاً بداله، الذي كان عليه، في ذهن ناقله، إلى أن يأخذ سبيله في اللغة الأخرى سرباً، فيلبس، حينئذ، دالاً جديداً فيها يدل عليه. وكذلك شأن المفهوم والفكرة.

يدفعنا هذا إلى القول إن الترجمة تجديد للدال، ناهيك عن كونها تطويراً للمدلول أيضاً في بعض الأحيان. وإذا كان هذا هكذا، فكيف يساهم نظام التسمية في استحداث الدوال وصناعة المسميات للمتصورات والمفاهيم؟ وبقول آخر كيف يساهم في زرع المتصورات والمفاهيم واستنباتها في أرض اللغة المنقول إليها؟

٣- نظام التسمية:

يشتمل نظام التسمية على علمين من علوم الدلالة:

١- علم التسمية onomasiologie

٢- علم تطور دلالات الألفاظ sémasiologie

١- علم التسمية:

انظر: (Dictionnaire de linguistique. Èd, Larousse, Paris. 1943, P346)

يُعرَّف علم التسمية بأنه «الدراسة الدلالية للمسميات» وإنه «ينطلق من المتصور بحثاً عن العلامات اللسانية التي تناسب هذا المتصور».

وإذا كان هذا هو علم التسمية، فإنه ليجري، أثناء الترجمة، من غير أن يغادر المتصور أو المفهوم علامته أو داله في اللغة الأولى، وذلك كما ذكرنا. فإن عثر له المترجم أو الباحث اللساني على علامة أو دال، فإنه يُسكنه فيه، وإن تعثر ذلك، فثمة طرق أخرى تسمح بها اللغة، مثل العمل بعلم تطور دلالات الألفاظ.

ولكي نرى بإيجاز كيف ينجز علم التسمية تأصيله، فيجب أن نعلم أنه يعمد إلى إحدى طريقتين:

- فهو إما أن ينطلق من جوهر المضمون (أي المتصور وهذه طريقة هيلمسليف، وذلك لكي «يصل إلى شكل المضمون». والشكل هنا يمثل جملة «العلامات اللسانية التي تتناسب مع تقسيم حقل المتصور».

- وإما أن يسعى أول ما يسعى، حين يقف على المتصور إلى إنشاء البنى الخاصة بهذا المتصور. فالقرابة مثلاً، تشكل في كل ثقافة من الثقافات بنية بها تنتظم العلاقات بين الأفراد. وتقدم التراتب بين الأجيال، وبها تتحدد لهذه التراتبية تسميات معينة ومحددة. ولكي يتم للباحث ذلك، فإن القسمة الأولى التي يجريها تقوم على إنشاء تعارض بين الذكورة والأنوثة. وبذا يتأسس على هذا الأمر وجود خطين: خط الأبوة وخط الأمومة. وهكذا، فإن كلمة «أب» وكلمة «أم» لن تدرسا فقط من أجل الوظيفة اللسانية التي تؤديانها، سواء كان ذلك في إطار توزيعي:

أب الطفل.

هذا أبي.

إنه أب لصديقي.

(حيث يمكن لكلمة أب تظهر في كل سياقات التوزيع).

أم في إطار استبدالي:

الأب عظيم.

هذا أب عظيم.

(حيث يمكن لأل التعريف ولاسم الإشارة أن يتبادلا).

أم في إطار تعددية المعنى:

أب الرجل.

أب العلم.

أب الإنسان.

(حيث يتعدد معنى كلمة أب).

ولكنهما تدرسان بوصفهما دالين لسانيين يتناسبان مع دوال خاصة في تصنيف علاقات القربى.

٢- علم تطور دلالات الألفاظ:

(مرجع سابق. ص ٤٣٢).

يعرّف «علم تطور دلالات الألفاظ بأنه علم ينطلق من العلامة ذهاباً باتجاه تحديد المتصور» أو المفهوم.

ونلاحظ أن هذا العلم هو عكس علم التسمية، بيد أنه لا يتنافى معه وجوداً إذا ما احتيج إليه أثناء عملية الترجمة. ولقد يستطيع الباحث، للوقوف على المتصور، أن يمارسه في اللغتين: المنقول منها والمنقول إليها، ولسوف نرى في الأسفل كيف يكون ذلك.

ويعتقد الباحثون أن «الإجراء النموذجي لعلم تطور دلالات الألفاظ هو الإجراء الذي تتبعه المعجمية البنيوية. فهذه تهدف إلى تمثيل البنى (محور الاستبدال ومحور التركيب) التي تعطي بياناً عن الوحد المعجمية». ولعلنا نستطيع أن نضرب مثالاً على ذلك بكلمة «كرسي» وسنجد أن الإجراء في هذا العلم يقضي بدراسة الكلمة «تبعاً للمحيط (التوزيع) وتبعاً لمحاور الاستبدال التي تظهر فيها (منهج الاستبدال) وذلك قبل أن تحال إلى حقل معين للمتصور (مثل حقل الأشياء الصناعية. وحقل الأثاث، وحقل المقاعد)»، وحقل السياسة أيضاً. ولقد نعلم مما سبق أن النهاية في هذه الدراسة، أي الوصول إلى المتصور، تعد منطلقاً أو بداية للدراسة في علم التسمية.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن ما يجب أن يقال، بهذا الخصوص، هو أن هذين العلمين يلتقيان، بالضرورة، بل يلتقيان حتماً في نقطة من نقاط البحث. وإن الباحث ليسعى إلى هذا ويحض عليه.

ونستطيع، بياناً لطريقة عمل كل علم من العلمين، أن نمثل لانطلاقهما بتعاكس توجه السهمين في الترسيمة التالية:

علم التسمية ↓   علم تطور دلالات الألفاظ ↓

المتصور ← العلامة ↔ المتصور ← العلامة

ونلاحظ أن نهاية العلم الأول منهما (علم التسمية) تمثل بداية العلم الثاني (علم تطور دلالات الألفاظ)، والعكس صحيح أيضاً. ولذا نقول إنه إذا وقع التلاؤم بين المتصور والعلامة (بين الدال والمدلول) فيتم التأصيل وتنجز الترجمة مهمتها. وأما إذا تعثرت العملية (لأن الباحث في علم التسمية لم يجد العلامة الملائمة في اللغة التي ينقل إليها، من جهة، ولأن علم تطور دلالات الألفاظ لم يقف في مدونة ألفاظه على معنى قد تطور بحيث يماثل المتصور المقترح أو يطابقه، من جهة أخرى)، فحينئذ يكون اللجوء إلى الوسائل التي تتيحها آليات اللغة وتقنيات صناعة الألفاظ وتوطين المتصورات.

وأخيراً، فإننا بعد هذه الجولة في آفاق الترجمة والتأصيل وآفاق المتصورات والمفاهيم، وآفاق التسمية وعلم تطور دلالات الألفاظ، لا نزال، والبحث اللساني معنا، نحبوا في بداية الطريق. وليس هذا، كما نحسب، لأن النظريات، والمعارف، والتقنيات تنقص الباحثين، ولكن لأن الترجمة علم لا يمكن أن يُغْلَقَ بابُ الاجتهاد فيه. أما أسباب ذلك، فلأن اللغات، وهذا هو مراد استعمالها، في إبداع دائم. وإن أمراً هذا هو شأنه، ليحتاج من كل مستويات البحث أن تتجاوز نفسها، أو أن تعيد إبداع ذاتها على الدوام لكي تواكب إبداع اللغات، وبالتالي لكي تواكب إبداع الترجمات التي هي لغات تعيد اللغات فيها إبداع نفسها.

إن كل هذا يعني، في النهاية، أن التأصيل في الترجمة سيظل، لحسن حظ العلم والترجمة، اجتهادياً وإشكالياً. وإنه لولا ذلك لما استحق من كل الباحثين، وعلى مر العصور، كل هذا الجهد والعطاء العلمي.■

قطب المرائي

نحو أساس موحد لدراسة أعمال المسعدي الأدبية

عز الدين إسماعيل *

-١

مع مضي الزمن، وكثرة من عرضوا بالدراسة لأدب المسعدى، تعددت مداخل الدارسين إلى هذا الأدب، وشق كل منهم لنفسه سبيلا يتعرف منها جانبا بعينه أو آخر من جوانب هذا الأدب، أو اتخذ لنفسه موقعا يبصر منه بوجه من وجوهه. منهم من أغرته الأبعاد الأسطورية والرمزية والدلالية في لغة هذا الأدب، ومنهم من جذبته إليها الإشراقات الصوفية ووحدة الوجود، ومنهم من راح يعالج مشكلة الزمان على نحو ما يتراءى في هذا الأدب؛ وقد تتسع أحيانا دائرة الرؤية فيكون منهم من يعالج قضية الإنسان بعامة في هذا الأدب. وإذا كانت هذه المداخل تتعلق بقضايا في أدب المسعدى بعامة فهناك مداخل أخرى تتجه إلى هذا العمل أو ذاك من أعماله الأدبية، فتدرس – على سبيل المثال – إرادة الخلق في «مولد النسيان»، أو الاحتفال بالجسد في «حدث أبو هريرة قال...»، أو الوجود والبعث في القصة نفسها، أو جدل الماء والنار في مسرحية «السد»، أو جدلية الثورة والجسد في هذه المسرحية كذلك.. إلخ.

ولا غرابة في أن تتعدد المداخل وتتعدد الرؤى مادام النتاج الأدبى نفسه من الثراء بحيث يتيح هذا التعدد. وقد يلوح شيء من التعارض أحيانا بين رؤية ورؤية للعمل نفسه؛ فهل الجدل في مسرحية «السد» هو جدل الماء والنار أو جدل الثورة والجسد؟ وهل القضية في «حدث أبو هريرة قال...» هى قضية الاحتفال بالجسد أو قضية البعث والوجود؟

وليس من هدف هذه الملاحظة مطلقا أن تضرب هذه الآراء بعضها ببعض فتسقطها، بل الهدف هو أن تقرر أن كلا منها صحيح في حدود الدائرة التى دار فيها أو الرؤية التى نتج عنها، وأنها – لهذا – تتوازى ولا تتقاطع؛ تتضافر ولا تتدابر. ومن هنا – تحديدا – نشأت الفكرة الأساسية أو السؤال الأولى لهذه الدراسة، ألا وهو: هل هناك بنية أساسية لتلك الأعمال الأدبية هى البنية الحاكمة لها، والكامنة وراء كل تلك التجليات المتباعدة أحيانا والمتقاربة أحيانا، على نحو ما تراءت لأولئك الدارسين المختلفين؟

وفي السعى نحو الإجابة عن هذا التساؤل لا تستهدف هذه الدراسة تقديم رؤية إضافية إلى ما سبق تقديمه من خلال الدراسات السابقة لأدب المسعدى، أو الدراسات الحالية؛ وكل ما تهدف إليه – إن هى أفلحت في هذا – هو تقديم تفسير يضيء تلك المواقف المتعددة والصحيحة في الوقت نفسه، التى وقفها الدارسون لهذا الأدب، وذلك باستكشاف البنية الموحدة لهذا التعدد.

-٢

لأمر ما جذبتنى قراءة أدب المسعدى إلى عالم «الدراما»؛ ولا غرابة في هذا؛ فهو نفسه قد كتب المسرحية كما كتب بعض الحواريات. ولكن الدراما التى حركها في نفسى هى الدراما الإغريقية على وجه التحديد، لا لأنه تأثر بها أو نسج على منوالها، فليس

* أكاديمي وباحث من مصر.

هذا ما تراءى لي قط، ولن أغامر بادعاء شيء من هذا، ولكن الأمر يتعلق في هذه الدراما، وفي التراجيديا منها على وجه الخصوص، برؤية جوهرية لمنشأ الصراع الذى هو أساس في كل عمل درامي. الصراع يكون دائما بين إرادتين متعارضتين، تتجليان في ظاهر الأمر وواقع الحياة في تجليات مختلفة، ولكنهما في الأساس تئولان إلى مبدأين، ألا وهما «الباثوس» Pathos و«الإثوس» .Ethos

ولهذين المصطلحين تاريخ طويل في الاستخدام، يبدأ على يدى أرسطو في كتابه «فن الخطابة» Rhetorics وينتهى عند الفيلسوف الفرنسى برجسون في العصر الحديث. ونظرا لتعدد أولئك المفكرين الذين استخدموا هذين المصطلحين أداة تحليل أو تفرقة بين ما هو تراجيدى وما هو كوميدى فإن الدلالة النوعية الأساسية لكل من المصطلحين تنتهى إلى سلسلة متجانسة من الدلالات على النحو الآتى:

الباثوس	الإثوس
↓	↓
المأساة	روح الجماعة
↓	↓
المعاناة	القيم الأخلاقية
↓	↓
سوء الحظ	الثوابت
↓	↓
سوء المصير.. إلخ	الالتزام.. إلخ
(على مستوى الفرد)	(على مستوى الجماعة)

وفي ضوء هذه التفرقة يمكننا أن نصنف الأفعال الإنسانية وكذلك المعتقدات التى مارسها الإنسان وما زال يمارسها في الجدول الآتى:

الباثوس	الإثوس
↓	↓
الدين	الدنيوي
↓	↓
الأسطوري	الروائي
↓	↓
العجائبي (الخارق للعادة)	الواقعي (المألوف)
↓	↓
الحداثي	الكلاسيكي

وعلى أساس من هذه البنية الثنائية الجوهرية (الباثوس/ الإثوس)، بالإضافة أحيانا إلى البنية الثنائية النفسية الأساسية (الأنيما anima - أى النفس الأنثوية/ الأنيموس animos - أى النفس الذكورية) التى كرسها العلامة النفسانى «كارل جستاف ينج» في شرح نظريته في النفس الإنسانية - على أساس من هذا سيكون اعتمادنا في تفسير المواقف والرؤى المختلفة في أدب المسعدى، تلك التى تراءى كل منها مستقلا لباحث أو لآخر.

-٣

وقبل الشروع في ممارسة عملنا التحليلى سأسمح لنفسي بأن أطور تلك الثنائية الجوهرية (الإثوس/ الباثوس) أو أن أستولد بعض الثنائيات التى تخرج منها أو تنتهى إليها. ومن الممكن رصف هذه الثنائيات في الجدول الآتى:

الإثوس	الباثوس
القديم	الجديد
الإيمان	الشك والحيرة
الجماعى	الفردى
المعهود	المبتكر
العقل	العاطفة
الجمود	النشاط والحيوية
الثبات والاستقرار	التغير والتحول
القعود والإقامة	الخروج والرحلة
الاستسلام	التحدى
الواقع	الخيال
السكينة	المغامرة
الموت	الحياة

وهو جدول مفتوح قابل للإضافة في حدود الدلالة الأصلية للبنية الثنائية الأم ومنطقها.

ولعل أول ما يمكن أن يضاف إليها هو ثنائية حكمة الشيوخ/ ثورة الشباب. وهى الثنائية التى حاول خليل الجر أن يلخص بها عمل المسعدى في حدث أبو هريرة قال.. «فقال إن عمل المسعدى فيه من ثورة الشباب المتحرر وحكمة المحنكين..».(١) ومعنى هذا أن هذا العمل يجمع بين الباثوس (ثورة الشباب) والإثوس (حكمة المحنكين). وسوف يكون من المثير حقا والبالغ الدلالة في الوقت نفسه أن نجد أبا هريرة يروى على لسان من يسمى «أبا رغال» قوله: «وتعلمت الحكمة»، فيسأله أبو هريرة: «من علمكها؟»، فيكون جوابه: «امرأة رأيتها في يوم شديد ذى مطر وريح وقد خرجت إلى الهطل حتى امتلأت، فشعرها وثيابها كأنها عدن. وكانت تضحك كالمصابة العقل، وما كانت إلا التى اهتدت إلى سبيل الحياة. وعلمنيها سكير يبكى في ليالى الشتاء ويقول: هل من خلاص؟» (الأعمال الكاملة ١/ ٢٣٠). ترى هل تتولد الحكمة من الجنون والرفض، على نحو ما يشى هذا الخبر؟ وبعبارة أخرى: ما علاقة الباثوس بالإثوس؟

إن من يقرأ «السد» يستطيع أن يبصر كيف أن الباثوس بكل خصائصه يمكن أن يحدث الهزة المحركة للإثوس، فهو يهز أهل الأرض هزا، «حتى يتوبوا من الهزال والجبن وكره المياه وحب القحط ويعرضوا عنها» (الأعمال ١/ ١١٢).

وفي هذه المسرحية نفسها تعد شخصية «ميارى» الوهمية تجسيدا لهذا الباثوس. «ميارى تؤكد لغيلان:

سنخلق الرياح والعواصف

ونخلق الرعود والزلازل

سننشئ السد

وننشئ الحب»

وغيلان يتجاوب معها مؤكدا الرؤيا نفسها وعازفا اللحن نفسه: «نعم، سننشئ ونخلق، سنعلم هذه الأرض الشجاعة والعقل والبأس والشدة، ونهز أهلها هزا، حتى يتوبوا من الهزال والجبن وكره المياه وحب القحط ويعرضوا عنها، وسنرسل فيهم كلامنا وروحينا سيلا جارفا حتى يعلموا قوة الروح ويذعنوا إليها..»(الأعمال ١/ ١١٢-١١٣) وماذا تكون الرياح والعواصف والرعود والزلازل والسيل الجارف سوى الثورة المفعمة بروح الشباب؛ ثورة الباثوس التى تسعى إلى إعادة صياغة الإثوس؟

-٤

والآن، هل كان المسعدى بعيدا عن هذه التأويلات فيما كتبه خارج نصوصه الأدبية ذاتها؟

لننظر في شأن الكتابة على نحو ما يتصورها ويعرفها في كلامه عن نص أبى هريرة؛ فهو هناك يعد الكتابة «آلام الإنسان يترامى صداها من قرن إلى قرن، ومن جيل إلى جيل، كما يتردد صدى الرعد بين الجبال، فلا تكون للرعد حياة أو ترن الصخور» (الأعمال ١/ ١٣٥).

فإذا لم تكن هناك الصخور التى يرتطم بها هزيم الرعد فتتجاوب أصداؤه فيما بينها لن يكون له بقاء أو تأثير. والكتابة التى تحمل صرخات الألم البشرى شأنها شأن هذا الرعد. الرعد يحتاج إلى الصخور لكى يتردد صداه ويكون فاعلا؛ والكتابة تحتاج إلى البشر جيلا بعد جيل لكى تتحقق لها الحياة من خلال ما يكون لها من أصداء في نفوس هذه الأجيال. الرعد واحد، والصخور التى تعكس أصداءه متعددة؛ وكذلك الكتابة؛ فهى إنشاء فرد في لحظات توحد، ولكن الجماهير التى تستقبله كثر. وهكذا كتب المسعدى معظم «حدث أبو هريرة قال..» تحت جنح الليل، واستوفاه – كما يقول – ولما يتنفس الفجر، ولكنه قصد به أن ينفذ إلى الجماعة، وأن تكون له أصداء فيها: أن ينقلها من حال الموت إلى عنفوان الحياة، «فإن لم يحيها من رماد فقد مات»، أو كأنه لم يكن. ومرة أخرى: دون أن تُرجع الصخور صدى الرعد فلن يجاوز هزيمه من الزمن طرفة عين.

ومعنى كل هذا أن الباثوس (المعاناة/ الصراخ/ الكتابة) في حاجة دائما إلى الإثوس (المجتمع/ البشر/ القراءة) لكى يتحقق (إن كان له صدى وفاعلية فيه) أو لا يتحقق (إن لم يستطع أن يحدث فيه تغييرا جذريا بأن ينقله من حال الركود إلى الحركة،

ومن حال الموات إلى الحياة).

وفي التقديم القصير الذى قدم به المسعدى نصه الدرامى المسمى «السد» يرد قوله: «هذا كتاب أردته صدقا لا يختلف معه وجه الحقيقة في الوحدة والسر عن وجهها في الجماعة والعلن. كتبته في عهد انفراد وتأمل، وامتحنته بعد العشرة والعمل مع الناس سنوات...» (الأعمال ١/ ٢٣).

هذه الكلمة تنطوى على تصور المسعدى لوجهين للحقيقة، أحدهما يتمثل فيما تمور به نفسه في حال انفراده، وما يتراءى له في باطنه في حال توحده؛ والآخر يتمثل في صورته وفي مسلكه وقد انخرط في الجماعة. هكذا كانت نشأة الكتابة في حال الانفراد والتأمل فكانت لها حقيقتها؛ وهى عندئذ الحقيقة المتعلقة بالاثوس والصادرة عنه، كما كانت لها حقيقتها الخارجية التى تمثل روح الجماعة والمبادئ الحاكمة لها؛ وهى لذلك تتعلق بالإثوس وتصدر عنه، وكأن الكتابة هى الجسر الذى يربط بين هاتين الحالتين ويماهى بينهما.

وفي هذه الكلمة نفسها يرد وصف للكتاب بأنه «كتاب الإيمان؛ يسع من الحيرة أقصاها، ومن الشك أقساه». عندئذ نجد أنفسنا أمام مفهومين هما في الأصل متقابلان؛ فالإيمان في جانب هو موئل التسليم والإذعان. الإيمان راحة وطمأنينة؛ أما الحيرة والشك فعذاب للروح وقلق للعقل. الإيمان انخراط في الذات الجماعية، والحيرة والشك انكفاء على الذات الفردية. الإيمان يتعلق بالإثوس ويتحقق في رحابة، والحيرة والشك يتعلقان بالاثوس ويصدران عنه. والكتابة – مرة أخرى – هى الجسر الذى يربط بينهما حتى لتصبح حالة الحيرة والشك ضرورة لتحقيق الإيمان على الوجه الصحيح فلا يكون إيمانا كإيمان العجائز. وستكون هذه الذات الفردية الحائرة والشاكة – على نحو ما تطالعنا في مواضع مختلفة من كتابة المسعدى – هى الذات المبدعة دائما، وهى – من ثم – الذات التى تبدع إيمانها. إنها تنعزل عن الجماعة لكيلا تقتلها روح الاستسلام والخنوع الجماعية، وتعيش تجربتها الذاتية بكل ما فيها من ألم المعاناة وخطر المغامرة، ولكنها لا تنسلخ نهائيا عن الجماعة؛ إنها تبدع من أجل الجماعة؛ وهذا الإبداع هو الجسر الذى يربط آخر الأمر بين الذات الفردية والذات الجماعية؛ بين الرؤية الذاتية والواقع الاجتماعى، أو – لنقل – بين الباثوس والإثوس.

وأخيرا نكتفى بوقفة سريعة عند ما ورد في التقديم نفسه الذى قدم به المسعدى من تعريف للحياة بأنها زكون واستحالة ومأساة؛ فإذا هى ارتدت ظاهرة وقرارا ورضى فهى الخسران ولعنة على الزائفينس (الأعمال ١/ ١٣٣)؛ فهذه البنية المنقسمة تناظر – في إدراكنا – بنية الباثوس/ الإثوس؛ فحين تكون الحياة كونا لا مجرد وجود، وحين تكون تحولا دائما من كينونة إلى أخرى، كان ذلك دلي على غلبة الباثوس عليها؛ وإذا صارت وجودا مستقرا وتسليما ورضى بالأمر الواقع، كان ذلك دليلا على غلبة الإثوس عليها.

٥-

وإذا ما تركنا كلام التقديم الذى يفصح فيه المسعدى عن أفكاره على نحو مباشر، وأخذنا طريقنا إلى داخل نصوصه الإبداعية ذاتها، حيث نجد عوالم من الشخوص والأحداث والمواقف، سواء أخذت شكلا سرديا أو إخباريا أو بنية درامية، حيث تتكشف لنا الأفكار – شيئا فشيئا – فسوف تكون ثنائية الباثوس/ الإثوس هى الركيزة المسعفة على الفهم والتحليل.

في دراما «السد» تبرز لنا ثنائية الرجل والمرأة في شخص غيلان وشخص ميمونة. ولا أعتقد أنه كان من قبيل المصادفة أن تتكرر ثنائية الرجل/ المرأة في أعمال المسعدى الأخرى، حتى وإن لم تتجسد في شخصين من لحم ودم نعرفهما باسميهما، بل يلجأ الكاتب فيها إلى التجريد، اكتفاء بالضمير الدال على الرجل (هو) والضمير الدال على المرأة (هى)، كما نجد في نصه المسمى «من أيام عمران» (الأعمال ١/ ٣٩٨). ويعنينا من تكرار هذه الثنائية أنها ربطت شكليا بين أعمال المسعدى المختلفة: في «حدث أبو هريرة قال..س نجد أبا هريرة وريحانة، وفي «السد» نجد غيلان وميمونة، وفي «مولد النسيان» نجد مدين وليلى، وفي «من أيام عمران» نجد عمران ودانية، ولكن

الأمر يجاوز مجرد الربط الشكلى الذى يجعل هذه الأعمال تبدو كأنها حلقات مترابطة في سلسلة واحدة - يجاوزه إلى البعد الدلالى العميق الذى يؤول بكل ثنائية من هذه الثنائيات إلى الثنائية الأصلية النموذجية prototype، ثنائية الإثوس/ الباثوس. وفي وسعنا أن نمتحن هذه الدعوى إذا نحن اقتربنا من مواقف شخوص بعض هذه الثنائيات وتعرفنا منطلقاتهم وتوجهاتهم الفكرية.

وفي دراما «السد» كذلك تطالعنا الشخصية الذكورية، شخصية غيلان، فنجده إنسانا متمردا على فكرة الحدود التى تفل روح الإنسان. ميمونة معه تذكره بقول الحسناء عابدة الشمس: «ولسان النبيّ وأصواته رحمة؛ لأنها تنذر كل حيّ بما قضى له من شأن في حياته وترسم له حده». لكن غيلان يرفض هذا الإنذار، لإيمانه بأنه يكبل حركته ويشل فاعليته؛ يرفضه لأنه - على حد قوله - «ليس في الحدود والعراقيل حد واحد ولا عقال واحد يعجز عن كسره العزم» (الأعمال ١/٦٢).

وعندما يعلن غيلان اعترافه بأنه منحاز إلى الخيال ترى ميمونة في هذا خطرا عليه؛ فالخيال - على حد قولها - يسكنه ويلح إلى حد الإضجار؛ الخيال يأكله وهو يأكل الخيال في الوقت نفسه، وكأن كلا منهما يريد الانتقام من الآخر. ولأن ميمونة تقف خارج هذه الدائرة القاتلة في تصورها، ويتعلق إيمانها بالحياة واقعا ملموسا، فقد بدت منذ اللحظة الأولى واقفة على الطرف الآخر من موقف غيلان. إنها تؤمن بالنواميس والحدود والعراقيل، في حين يعلن غيلان من نفسه «الكفر بالنواميس والحدود والعراقيل»، ويرى أن الإيمان الحقيقى هو في زانكار العجز والإسلام (يعنى الاستسلام) ونفى العدمز (الأعمال ١/ ٣٥-٣٦).

وفي الوقت الذى يرفض فيه غيلان الخضوع للحدود والاستسلام للعراقيل، إيمانا منه بأن قدرة الإنسان على المواجهة والتخطى لا يعوقها عائق، يكون قد رفض الجمود والسكون وانحاز إلى جانب الفعل والحركة. يقول غيلان لميمونة: «مستحيل أن أسكن أو تسكنى؛ لأن حياتنا مفعمة عقبات وثنايا وارتحالات وأسفارا، خلو من كل وصول ونزول، وكل قرار وسكون» (الأعمال ١/ ٨٣).

هذه الروح الثائرة والمقتحمة والمتوثبة أبدا هى روح الباثوس التى سيظل غيلان رمزا لها ومعه نظائره من الشخصيات الرجولية في كل الثنائيات التى سبقت الإشارة إليها. والواقع أن شخصية أبى هريرة - التى تسبق في الظهور لدى المسعدى شخصية غيلان - هى الأصل النموذجى لهذه السلسلة من الشخصيات. لقد ورد على لسان أبى هريرة تصريح بالغ الخطورة في هذا السياق، حيث يقول: «وددت والله من شدة القلب ما أبلغ به كسر الحياة حتى أراها حطاما» (الأعمال ١/ ١٨٥). وهكذا كان ما قرره غيلان من قدرة العزم على مواجهة الحدود والعراقيل وتحطيمها هو نفسه ما سبق أن تمناه أبو هريرة من جسارة في القلب تعينه على «كسر الحياة». وهكذا يتماهى الباثوس الدافع لغيلان مع الباثوس المأمول لدى أبى هريرة.

غير أن الباثوس لا يستثار غالبا إلا في مواجهة الإثوس. وفي ثنائية غيلان/ ميمونة تمثل ميمونة هذا الإثوس. إنها لا تكف عن تثبيط همة غيلان وتخويفه عاقبة مغامرته؛ وإنها لتدعوه إلى الزهد في السعى نحو تحقيق الآمال البعيدة والمثالية، اكتفاء بما هو متاح في الواقع وعلى الأرض. لهواتف المضادة تهتف بغيلان: «كفى عنادا واستسلاما فما قدر لك غير الشروع.. فلا تطلب بلوغا إلى غاية، ولا تطمح إلى قمة...» (الأعمال ١/ ٩٧)، وميمونة تدعم هذا النداء إلى الانسحاب من المغامرة والتراجع عن إكمال مشروع السد فتقول بلغة مطْمئنة: «فلنزهد ولنستسلم يا غيلان. دع عنا السماوات والأعالى، ولنكتف بالأرض» (نفسه).

الباثوس يشد غيلان إلى التصدى والفعل ونشدان الكمال والسماء؛ والإثوس يحاول شده في الاتجاه المقابل، إلى الزهد والاستسلام والأرض. غيلان مليء بالثقة في إمكان تحويل الممكن إلى حقيقة واقعة:

«إن من بين الساعات لساعة يا ميمونة... يتصور فيها الممكن بصورة الكائن الواقع دون أن يتقيد بقيد ولا يحد بحد. وينقلب فيها الإمكان والإرادة إلى قوة من نار وحديد أشد من كل حديد وقوة» (الأعمال ١/ ٩٨-٩٩).

وميمونة لا تثق في هذا الممكن وترى أنه وهم غيلان، وأنه العدم يتراءى له زوهو يريد أن يكونس.

-٦

وفي كل المواقف التى مرت بنا يبدو ظاهرا للعيان أن هناك صراعا بين طرفي كل ثنائية تجمع بين الرجل والمرأة، يقوم على تضاد الرؤى والإرادات والمنازع؛ صراع كان أبرزه بالضرورة ذلك الذى تمثل في عمل أريد له أن يكون دراما مسرحية، ألا وهو دراما زالسدس. ولن يلام أحد إذا هو فهم الصراع في هذه الأعمال على أنه صراع بين الرجل والمرأة، خصوصا أن ثنائية الرجل/ المرأة تشكل - كما سبق أن ذكرنا - الأساس الهيكلى لبنية هذه الأعمال. لكن الأمر يقتضينا - مع ذلك - أن نمعن النظر في شأن هذه الثنائية المتكررة. حقا إنها على مستوى المنجز الكتابى تحقق المقتضى الدرامى الظاهرى حين تجعل الحوار أداة للتخاطب المتبادل بين الجانبين، ومن ثم أداة للتعبير عن المنظور المتعارض بينهما؛ ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن الباثوس والإثوس يكونان دائما في موقف صراع كذلك الذى يكون - مثلا - بين اثنين من المحاربين ينتمى كل منهما إلى فريق مغاير. وقد قلنا إن الباثوس يحتاج دائما إلى الإيثوس حتى ينشط ويكون فاعلا، وبدون الإثوس لا معنى للباثوس. وهذا معناه أننا بإزاء ثنائية يرتبط طرفاها كل الارتباط، على الرغم مما يكون بينهما من تعارض وصراع. ولا غرابة في هذا.

هذه ميمونة؛ على الرغم من أنها تصنع في مواقفها وسلوكها وأفكارها وتوجهاتها الرؤية المقابلة لموقف غيلان وأفكاره وتوجهاته فإنها تظل تمثل الشطر الآخر اللازم له، أو المكمل له؛ الشطر الذى يصنع معه الوحدة المكتملة.

وفي ضوء هذا الفهم نعود إلى موقفها المناوئ لغيلان في طموحاته فنقرؤه على نحو آخر. إنها تعلن - في موقف ما - تمردها على غيلان ومللها من مطالبه العسيرة في مثاليتها:

«إنى يا غيلان بلغت جهدى، وسئمت هذه الأعالى والسماوات لا تُبلَغ، والجهود لا تفلح... كفانى التصاعد والتعالى كفانى! فليهبَّ نفَس من ريح الوهاد الوضيع الثقيل، ولينفجر الدم من عينى أو وجهى، وليملأ فمى من جراحى..» إلخ (الأعمال ١/ ١٠٩).

هذا الصوت الآخر المناهض لغيلان؛ الصوت الذى يقول: «كفانى التصاعد والتعالي»، والذى يرفض الاستمرار في السعى من أجل تحقيق المثال - هذا الصوت إن كان يدل على صراع ظاهر يباشره متلقى النص المسرحى فإنه يشى في الوقت نفسه بأن الصراع في حقيقته صراع باطنى بين غيلان ونفسه؛ بين أناه وأناه أخرى. ومن هنا استمعنا مرة أخرى إلى ميمونة تقرر: «يا غيلان.. ها صوتى وها قرَّ روحى في روحك، وكل روحك مفعمة روحى..» (الأعمال ١/ ١٠٧).

وفي مقابل هذا نجد غيلان في أحد المواقف ينادى ميمونة على هذا النحو: «يا ميمونتى ويا شكى وحيرتي» (الأعمال ١/ ٦٥). وقد نجد في نسبته إياها باسمها إلى نفسه على هذا النحو لونا من التدليل يكون بين الرجل والمرأة أحيانا مع استقلال شخص كل منهما عن الآخر، ولكن الأمر يختلف عندما يرى فيها شكه وحيرته. ذلك بأن الشك والحيرة حالتان عقليتان تخصان صاحبهما وتستخفيان في باطنه. ولنستعد في هذه اللحظة ما سبق أن قرره المسعدى نفسه من أن كتاب الإيمان يسع من الحيرة أقصاها، ومن الشك أقساه، حيث يجتمع التسليم والإذعان مع الحيرة والشك في كيان واحد.

فإذا نحن استعدنا الآن فكرة النفس الأنثوية anima والنفس الذكورية animos أمكننا أن نقول إن غيلان يمثل النفس الذكورية وميمونة تمثل النفس الأنثوية. ولكن العلامة «ينج» علمنا أن كل نفس ذكورية تنطوى على جانب أنثوى anima، والعكس صحيح. ومعنى هذا أنه في كيان الشخص الواحد يمكن أن يتعايش الجانبان: الجانب الذكورى والجانب الأنثوى؛ الجانب الذكورى بكل ما يشتمل عليه من خصائص، والجانب الأنثوى بكل ما ينطوى عليه من مشخصات. ولما كانت هذه الخصائص والصفات مختلفة، كان ذلك مدعاة للمخاصمة بينهما، حيث لا يرضى أحدهما عما يصنع - أو عما ينتوى أن يصنع -

الآخر؛ وعند ذاك ينشأ النزاع بينهما ويكون الصراع. إنه الصراع إذن بين الأنا والأنا. وفي ضوء هذا يمكننا فهم دراما «السد»؛ فهى على هذا الأساس تمثل في صميمها «مونولوجا» أو «مونودراما»؛ وقدر كبير من شعريتها يعود إلى هذا السبب.

وكما يمكن أن ينطوى المونولوج على أفكار ورغبات ونوازع متعارضة تضطرب في باطن الشخص نفسه، وتدل بذلك على ما درجت تسميته بالصراع الداخلى، يحدث أحيانا أن يكون هناك توافق بين الطرفين فيشكلان بهذا التوافق الوحدة السعيدة التى عزاها لويس عوض ذات يوم وهو بصدد الكلام عن قصيدة للشاعر نصار عبد الله إلى نظرية العدد عند فيثاغورس «في خروج الواحد من اتحاد النصفين العاشقين (الذكر والأنثى)»(٢).

وعندما نطالع قصة «مولد النسيان» نواجه منذ الفصل الأول الحوار الذى يدور بين مدين وليلى فكأننا نستمع إلى صوت واحد لا صوتين، وكأن المتحدث شخص وإن بدا أنه شخصان، وكأن النصفين العاشقين قد اتحدا. ومن ثم اتخذ الحوار صورة الدراما دون الجوهر؛ ففى ظاهر الأمر هناك شخصان يتحدثان (مدين وليلى) لكنهما لا يتصادمان، بل يوشك قول كل منهما أن يكون امتدادا لكلام الآخر ومكملا له. وكأن النفس البشرية كما تنقسم على ذاتها أحيانا تأتلف مع ذاتها أحيانا.

-٧

وحين تأتلف النفس مع ذاتها يكون الرضا بما هو قائم، والقناعة بما هو متاح. وهذا ما تكاد الشخصيات النسائية في كتابات المسعدى تجتمع عليه، مع استثناء قصة «حدث أبو هريرة قال..»، في حين يغلب على الشخصيات الرجولية رفض الأمر الواقع، والميل القوى إلى التغيير، وعدم الاستكانة للمكان أو الاستقرار فيه، والخروج من الأماكن المغلقة إلى الطبيعة الرحبة، والمغامرة وإن لم تكن مأمونة العواقب.

في «حديث الطين» يقول أبو هريرة:

«خرجت من المدينة وقد أخذتُ عصاى أتوكأ عليها فأحملها ثقلى، فتصورت لى بكر من الأرض تدعونى، فطرحت من كان معى وقد كسفت عنى لذته، ثم أوقعت بها رجلى فكانت كالخلق أو كالدهر. وهمتُ فلم أزل فيها كعروس ليلته حتى مضت لى أيام وأنا أطلب من الفاكهة ما لا يعرفه أحد، وأدعو الكون أن يعاد، وأغبط آدم وحواء. إلى أن تم عليّ انفرادى فصار لى الليل والنهار كالعبث ليس من ورائهما شيء، واستوى لى الزمان فهو كالبحر الساجى، أو كالأبد» (الأعمال ١/ ١٨٩).

ويبدو أن السمة الغالبة على حياة أبى هريرة كانت هى الرحيل والتجوال. هكذا يقرر ابن سلمة السعدى، أحد الرواة في «حدث أبو هريرة قال..»:

«كان أبو هريرة كالماء يجرى. لم نقف له في حياته على وقفة قط، كالمستعد إلى الرحيل لا ينقضى عنه الرحيل» (الأعمال ١/ ٢٢٤).

وسوف نرى وشيكا النتيجة التى أدى إليها غرام هذا الرجل بالرحيل.

وفي دراما «السد» يقول غيلان لميمونة:

«مستحيل أن أسكن أو تسكنى؛ لأن حياتنا مفعمة عقبات وثنايا وارتحالات وأسفارا، خلو من كل وصول ونزول، وكل قرار وسكون» (الأعمال ١/ ٨٣).

وعن قصة «من أيام عمران» يكفينا ما يقوله محمود طرشونة – المتخصص في أدب المسعدى: «وهذه القصة تجسيم لبحث عمران ودانية عن حقيقة الوجود، وتعبير عن قلق دائم وترحال لا ينتهى بين قمم الجبال وضفاف الأودية وأعماق البحار» (الأعمال ١/ ١١-١٢).

وفي «مولد النسيان» يأتى السرد في مستهل الفصل الخامس على النحو الآتى:

«وسار مدين في الغاب يقوده لغز بين ألفاف الشجر. ولكن الطريق تَعلم ما غايتها والنهاية، ومدين هائم على غير هدى. انصرف من بيته فعدا، ثم تمهل فمشى، وخرج من باطن دويَّة فأصغى، فإذا الغاب ساكن ثقيل أثقل من رضوى. وذعر مدين ثم تجرأ فتمادى، وتبعه الصمت والسكون، يطلب في الغاب حركة أو حياة فارتد حسيرا خاسئا...» (الأعمال ١/

٢٩١).

وإذا عدنا إلى أبى هريرة الذى لم يكف عن الرحيل حتى كانت مأساته وجدنا أنه كان يخرج باحثا عن الضربة التى تفضى به إلى الموت، ولكنه الموت الذى يجلب الحياة الحقة، وبدونها يكون الجمود. يقول:

«خرجت ليالى عدة أهيم على وجهى وأنا أتوسل إلى كل عابر طريق ألقاه أن يلطمنى لطمة تذهب بى فتحيينى، فلم يرحمنى ولا أدركها منى أحد» (الأعمال ١/ ٢٣٧).

وهو في هذا يذكرنا بالحلاج الذى كان يرى في إعدامه جسديا حياته الحقيقية.

وفي الحق كانت نهاية أبى هريرة مأساوية على هذا النحو. ولقد كان آخر ما رواه عنه صديقه أبو المدائن واضح الدلالة على هذا:

«.. ولم يكد يتم كلامه حتى حث فرسه وأرسله كالريح فأسمع حوافره على الصخور كالرعد. وغاب عنى في الليل؛ فلم تمض هنيهة حتى سمعت صخورا هاوية وصهيل ألم وصيحة كصيحة الفرح تملأ الوادى واقشعر لها جلدى، فكأن الأمر مأدبة شياطين. ثم سكن كل شيء، وناديت فلم يجبنى أحد؛ فلزمت مكانى إلى الصباح. فلما أصبحت نظرت فإذا أنا على قمة جبل يكاد يبلغ السماء، وإذا دم على الصخر، وإذا تحتى هاوية يقصر عنها مدى العينس (الأعمال ١/ ٢٤٦).

وهكذا كانت صيحة فرح أبى هريرة في اللحظة نفسها التى هوى فيها جسده على الصخر فتفتت وسال دمه. إنها لحظة الخروج من سجن الجسد والاتحاد بالمطلق. وليس في الإشارة هنا إلى الحلاج ما يثير الغرابة. إن المسعدى نفسه يقول في إحدى تأملاته:

«ما أشبه مأساة المجنون وليلى، وروميو ووليات، بمأساة مولانا جلال الدين الرومى أو محنة الحلاج. كل يطلب الوصال والاتحاد، ويقوم المجتمع وعاداته، أو الجسد وحدوده، دون ذلك بتاتا. ولا يبقى لعشق المجنون أو روميو صلة قرابة ألصق بالإنسان من شطحات مولانا مع الله وموت الحلاج في الله» (الأعمال ١/ ٤١٨).

والواقع أن منهج الرحيل الدائم الذى استنه أبو هريرة لنفسه وتبعه فيه الآخرون، يدين بالكثير للفكر الصوفي؛ فالتجوال منهج سلوكى لديهم. ويقال إن ابن عربى «تعلم فائدة التجوال من معاشرته لصالح البربري»(٣). فإذا نحن استعدنا قاعدتنا التحليلية المتمثلة في ثنائية الباثوس/ الإثوس كان بدهيا أن ندرج النهج الصوفي في الجدول الذى ينبثق من الباثوس ويعبر عنه في الوقت نفسه، وذلك في مقابل الإثوس الذى يعادل منهج العقل.

ولكن يبدو أن النهج الصوفي لا يقف وحده وراء أولئك الشخوص الروائيين؛ فهناك أيضا التراث الحكائى متمثلا في شخص «السندباد» من «ألف ليلة وليلة»، وفي أسفاره إلى عالم الغرائب(٤).

وربما كان أهم من هذا الأسطورة نفسها، التى نعتقد أنها تمثل البنية الثنائية النموذجية التى أفرخت كل ثنائيات الرجل/ المرأة، تلك التى برزت في أعمال المسعدى الأدبية، أعنى هنا أسطورة «إساف ونائلة». وقد زعموا قديما أن إسافا ونائلة كانا من جرهم ففجرا في الكعبة فمسخا حجرين عبدتهما قريش(٥). وقد وردت الإشارة إليهما عند المسعدى في «حدث أبو هريرة قال..»، ثم ظفرا بإشارة موسعة في دراما «السد»، وذلك حيث تسأل نائلة أسالا وقد أزمع الرحيل: «وما الراحل بك عنى؟» فيقول: «كره البيوت الثابتة لا تنتقل ولا تتحرك» (الأعمال ١/ ٩٩).

ومن الواضح أن المسعدى قد وجه الأسطورة توجيها خاصا ليغير ما هى مشهورة به حين جعل التجوال مطلب أسال لكى يتخلص بهذا مما يحد نشاطه وحركته ويحبسه في المكان الثابت. ومرة أخرى يصبح إساف مثالا للانطلاق والتحرر من كل القيود (الإثوس)، وتصبح هذه الأسطورة بينهما، القائمة على ثنائية الرجل/ المرأة، أداة تحليلية يصح الاعتماد عليها في دراسة أدب المسعدى.

-٨

كل هذا كان يتعلق بالأبنية الفكرية في أعمال المسعدى الأدبية. ترى هل تصلح أداة التحليل التى

اعتمدنا عليها أساسا في الوقوف على هذه الأبنية المختلفة أو الإحاطة بمداراتها – هل تصلح كذلك لتحليل مناحى الأداء الفنى الذى يتجلى في هذه الأعمال؟ وعلى أى نحو؟

يقول محمود طرشونة في مقدمته للأعمال الكاملة عن أعمال المسعدى إن «.. لها من الإشعاع والتأثير ما جعل منها مدرسة أدبية لها أتباعها ومريدوها، هى مدرسة الرواية الذهنية التى توظف الأشكال السردية الروائية وتستعمل التقنيات الحديثة في الكتابة الروائية» (الأعمال ١/ ١٢).

وهذا الحكم ينطوى على إدراك ما تنطوى عليه أعمال المسعدى الروائية من أبنية ذهنية (تأملية) تتوسل بشكل أو بآخر من الأشكال السردية المعهودة (حدث.. قال)، لكنها تصطنع أيضا ما ابتكرته الكتابة الروائية الحديثة من تقنيات. أليس هذا إدراكا ضمنيا لخاصية الجمع بين القديم والجديد؛ بين المألوف وغير المألوف؛ بين الدارج والمبتكر، أو لنقل بين الإثوس والباثوس؟

والواقع أن فكرة الجمع بين القديم والجديد على مستوى الأداء اللغوى عند المسعدى لم تكن غائبة عنه. إنه كثيرا ما يتناص مع آيات أو أجزاء آيات قرآنية. وعلى سبيل المثال يرد التناص في دراما «السد» وحدها سبع مرات على النحو الآتى:

– أنقض الحمل ظهرها (الأعمال ١/ ٣٣)

– إنى لأجد ريح عود رند (الأعمال ١/ ٤٠)

– لأحلبنها ماء فلأملأن بطنها فأخرجن حياة (الأعمال ١/ ٤٥)

– ينبذونها في العراء (الأعمال ١/ ٤٥)

– فترمى كحجارة من سجيل في الهواء (الأعمال ١/ ٦٤)

– ثم إنا أثرنا في العالمين نقعا (الأعمال ١/ ٧٥)

– في طغيانهم يعمهون (الأعمال ١/ ١٠١)

فضلا عن تناصه مع ابن الرومى: «تبرجت له وتصدت» (الأعمال ١/ ١٠٠)؛ وهى من قول ابن الرومى:

تبرجت بين حياء وخفر

تبرج الأنثى تصدت للذكر

لكن الطريف هو تلك التشبيهات المبتكرة حقا، التى تأتى على غير المألوف في وصف عناصر مألوفة؛ وهذا من قبيل قوله: «صيحة ثقيلة سوداء كالوحل» (الأعمال ١/ ٤٧)، أو «ويغم الدنيا شيء من الظلام قليل، كالغيبة أو كالبحة» (الأعمال ١/ ٤٧)، أو «.. وإذا الجماجم تنفلق في شبه الصيحة وتنفرق، وتطاير كقصف الرعد يفتض سماء بكرا» (الأعمال ١/ ٦٤).. إلخ.

والواقع أن قارئ نصوص المسعدى الأدبية على وجه الخصوص لن يعدم في كل فقرة منها إن لم يكن في كل سطر مثالا من هذه الصور الدالة على قوة الكاتب التخيلية. وحين يجتمع القديم المألوف مع المتخيل المبتكر نكون أمام صيغ تجمع بين خاصيتى الإثوس والباثوس: الإثوس في البناء الرصين المألوف، والباثوس في الخيالى الطليق غير المألوف.

ترى هل يحق لنا الآن أن نقول إن قضايا الأداء الفنى عند المسعدى لا تنفصل عن قضاياه الفكرية والوجودية، وأن هذه وتلك إن هى إلا تجليات لثنائية الباثوس والإثوس؟■

هوامش

(١) الأعمال الكاملة للمسعدى – وزارة الثقافة والشباب، ٢٠٠٢م، ج ١، ص ٢٥٠.

(٢) أنظر مقدمة لويس عوض لديوان نصار عبد الله: «قانون بثاء الجرح» – الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٩.

(٣) شرح مشكلات الفتوحات المكية للجيلى، ت عاطف جودة نصر، دار الكتب والوثائق المصرية ٢٠٠٣م، ص ١٤.

(٤) للمسعدى نفسه قصة بعنوان «السندباد والطهارة» (الأعمال الكاملة ١/ ٣٢٨ وما بعدها).

(٥) أنظر لسان العرب مادة أسف.

اللّغة العربية والتحديات الجديدة

عبد السلام المسدّي *

اللّغة العربية - كما ازدهرت وكما وصلتنا مع فجر نهضتنا ماضيا - قضية فكرية غزيرة الموارد. واللّغة العربية هي الآن وكما تتعاطى أمرَها مؤسسات المجتمع مسألة تربوية خلافية. أمّا اللّغة العربية من منظور استشراف مستقبلها واستقراء ما قد تؤول إليه فقضية حضارية كبرى ترتدّ إلى إشكال سياسي بالغ الخطورة والتعقيد، وبها يرتبط الجوهر الثقافي الذي يتأسس عليه معمار الهوية في بعديه التاريخي الماضي والمصيري القادم.

إن كثيرا من حقائق العلم وحقائق التاريخ إذا اجتمعت وتوالجت أفضت إلى خلاصات مركزة، بل إنها - في بعض المجالات - تتجلى في بساطة متناهية تكاد تتحدانا ببداهتها لفرط ما تناسيناها. فاللّغة العربية لو أنصفها التاريخ وأهلُها لكان من المفروض ألا تنتقل من المستوى الأدائي وهو المنطوق المسموع إلى المستوى الخطي وهو المكتوب المقروء إلا وهي مستوفية لحروفها. فتدوين اللّغة العربية خطيا - سواء بشكل يدوي أو بشكل تقني - وهي عارية من حركاتها بدعة لا تعرفها اللّغات الإنسانية قاطبة، والذي انجر عن هذا الوضع الشاذ من قول بعضهم : «الناس يقرؤون لغاتهم ليفهموا ما قرأوا والعرب يفهمون المكتوب كي يتوصلوا إلى قراءته» إنما يجسم منتهى الغرابة لأن هذه القولة قد قيلت في أول أمرها على البراءة ثم أصبحت قولة ظالمة لأن فيها غمزا على اللّغة العربية في أنها هي الحاملة لداء الشذوذ.

وبالاستقراء الافتراضي نفسه سنقول إن اللّغة العربية - لو أنصفها التاريخ وأهلُها - لكان من المفروض أن تكون هي أداة التداول في كل ما يتصل بمجالات الفكر والثقافة والمعارف، وبكل حقول التسيير والتوجيه، وكذلك بكل دوائر الإبداع والفنون، أي كان من المظنون أن تكون هي اللّسان التداولي في كل خطاب حي يتعلق بما يسمى في الأعراف الإنسانية بعالم الرموز والمجردات، وعندئذ يكون من الطبيعي أن يتخاطب الناس بلهجاتهم العامية فيما اتصل بالحياة المعيشية وبالصلات الاجتماعية المتحققة على مدار الزمن الطبيعي، وهو ما يصطلح عليه بعوالم الماديات وما جاورها.

من وراء هذه المداخل الافتراضية نروم الإحاطة بالدوائر التي تمثل أسيجة متناضدة تحاصر مسألة التداول الأدائي للغة العربية الفصحى في زمننا هذا. بل إننا نصادر على أن فن المشافهة كما تقتضيه فصاحة اللّغة العربية وكما يغيب في معظم أحوال التداول اللّغوي في الواقع العربي إن هو إلا إشكال جوهري يقع على سنم هرم من الإشكالات الحيوية التي علينا أن نفحصها مليا لنتبين حقيقة هذا الفن الغائب. أما مدارات هذا الهرم الإشكالي فهي أربعة محاور: وجه ثقافي، ووجه تربوي، ووجه لغوي، ووجه سياسي، ولئن جاءت متباينة حينا فهي في الأحيان الكثيرة متوالجة متداخلة.

إن وضع اللّغة العربية في هذه المرحلة التاريخية وضعٌ حرجٌ جدا، فهناك حملة واسعة تصاحبُ حملةَ الكونية الثقافية تتقصّد النيلَ من كل الثقافات الإنسانية ذات الجذور الحضارية المتأصلة وفي مقدمتها الثقافة العربية، وتتوسل هذه الحملات

* كاتب، وباحث أكاديمي من تونس.

العدائية دائما بالعامل اللّغوي، وكثيرا ما تتعلل بأن العربية الفصحى لغة مفارقة للواقع الحي المعيش، فتحاول أن تبث الوهم بأن لغة الواقع هي التي يجب أن تصبح اللّغة الرسميّة، وهذا معناه تحويلها إلى لغة تربويّة ثم إلى لغة إبداعية حتى ويكتب بها الفكر، ومن هنا تتسلل المعاول الناسفة، أما المرمى البعيد المنشود فهو أن تلقى العربية نفسَ المصير الذي صادفته اللّغة اللاتينية بأن تنحل إلى لهجات تتطور إلى لغات قائمة الذات.

مثل هذه الدعوى لا تجد لها رواجا في أقطارنا العربية بشكل رسمي، ولكن السلوك الموضوعي كثيرا ما يمهد لها السبيل ولا سيما إذا انتبهنا إلى طغيان العاميات العربية على أجهزة الإعلام المرئي والمسموع، فنصيب العربية الفصحى ما انفك يتقلص، ونزعة الاستسهال بحكم قانون المجهود الأدنى ما فتئت تزرع الوهم بأن العربية لا تتلاءم مع برامج الحياة اليومية.

إن الترصد المنظّم للغة العربية ليَتّخذ شكل الحرب الصامتة الناسفة : تتكشف حينا وتتقنّع أحيانا أخرى، وتقنّعُها أخطر من تكشّفها لأنه يستنجد بسلاح المسكوت عنه، وهو أوقع في النفوس وأقدر على تملّك الأغرار. ولهذا الترصد أسبابه الموضوعية : فهناك اليوم قلق حقيقي يساور كبار المهندسين الذين يخططون الإستراتيجية الكونية، وقد يصل ذلك القلق ببعضهم إلى درجة الخوف، وببعضهم الآخر إلى درجة الفزع، أما موضوع الأمر فهو احتمال تزايد الوزن الحضاري للغة العربية في المستقبل المنظور فضلا عن المستقبل البعيد. إن هؤلاء المخططين الإستراتيجيين يقرؤون للحقيقة الموضوعية حسابها، فاللسان العربي هو اللّغة القوميّة لحوالي ٣٠٠ مليون، وهو يمثل إلى جانب ذلك مرجعية اعتباريّة لأكثر من ٨٥٠ مليونَ مسلم غير عربيّ كلهم يتوقون إلى اكتساب اللّغة العربية، فإن لم يتقنوها لأنها ليست لغتهم القومية فإنهم في أضعف الإيمان يناصرونها ويحتمون بأنموذجها.

ثم إن اللسان العربي حاملُ تراث، وناقل معرفة، وشاهدٌ حيّ على الجذور التي استلهم منها الغرب نهضته الحديثة في كل العلوم النظرية والطبية والفلسفية، وهو بهذا الاعتبار يخيفهم أكثر مما يخيفهم اللسان الصيني أو الهندي. ولا يغفل هؤلاء المهندسون الثقافيون الساهرون على برمجة الذهن الجماعي في عصر الأممية والكونية عن الرسالة الحضارية والروحية التي حمَلت بها اللّغة العربية، وهم العارفون بأن التّماهيَ بين الهوية واللغة لم يبلغ تمامه الأقصى في الثقافات الإنسانية كما بلغه عند العرب بكل اطراد تاريخي وبكل تواتر فكري واجتماعي ونفسي.

ولكن اللغة العربية تخيف أيضا بشيء آخر هو ألصق بالحقيقة العلمية القاطعة وأعلق بمعطيات المعرفة اللسانية الحديثة، فلأوّل مرة في تاريخ البشرية - على ما نعلمه من التاريخ الموثوق به - يُكتب للسان طبيعي أن يُعمّر حوالي سبعة عشر قرنا محتفظا بمنظومته الصوتية والصرفية والنحوية فيطوّعها جميعا ليواكب التطور الحتمي في الدلالات دون أن يتزعزع النظام الثلاثي من داخله، بينما يشهد العلم في اللّسانيات التاريخية والمقارنة أن الأربعة قرون كانت فيما مضى هي الحد الأقصى الذي يبدأ بعده التغيّر التدريجي لمكوّنات المنظومة اللغوية، وهذا حاصل قطعا بصرف النظر عن انتماء اللغة إلى اللغات الحضارية التي صنَعت ثقافة إنسانية، أو بقائها في صنف الألسنة الطبيعية الفطرية كلغات شعوب كثيرة عاشت في المناطق الاستوائية وفي المناطق القطبيّة بين جل قارات المعمورة.

إن اللّغة العربية تلقي بتاريخها تحدّيا كبيرا أمام العلم الإنساني، وهذا التحدّي يبتهج به العلماء الذين أخلصوا إلى العلم مهجتهم، ولكنه يَغيظ سَدَنة التوظيف الأممي ويستفز دعاة الثقافة الكونية، لا سيما منذ بدأت المعرفة اللغوية المتقدمة على المستوى العالمي تكتشف ما في التراث العربي من مخزون هائل يتصل بآليات الوصف اللغوي، ويقف على الحقائق النحوية العجيبة، ويستلهم مكوّنات المنظومة الصورية الراقية التي انتهى إليها النحو العربي من حيث هو إعراب، ومن حيث هو منطق قياسي، ومن حيث هو

كذلك علم بأصول الظاهرة اللغوية الكلية.

ليس لعالم اللغة أن يستنقص من شأن أي لسان بشري ولكن ليس من حقه أن يسكت عن توظيف العلم لغير مرامي العلم، وقد تهون المرامي لو كانت اقتصادية، أو تمجيدية، أو تفاخرية، أما أن تكون سياسية موسومة بطابع الذرائعية والمكيافيليّة فإن الصمت معها يغدو إثما فكريا في حق المعرفة.

وهل يليق بالباحث المتجرد النزيه الذي أخلص للمعرفة مهجته أن يسكت عن مناورات استخدام البحث العلمي والمكائد المنصوبة من وراء التمويلات المشبوهة الداعمة له. ومَن من العارفين لا يعلم في أيامنا هذه كيف يسهل الحصول على الدعم المالي السخي من لدن الجهات الغربية العديدة - ومن بينها مجلس الاتحاد الأوربي، وصناديق الأحقّيّة الشاملة فيه، والأموال المرصودة ضمن برامج التأهيل الاقتصادي - وذلك بمجرّد أن تَعرض مشروعا للبحث العلمي، الفردي أو الجماعي، أو بمجرّد أن تعرض فكرةَ إقامة ندوة أو ملتقى، على أن يكون ما تعرضه متصلا بدراسة لهجة من اللّهجات العربية، أو يكون متعلقا بمدى تأثير استخدام اللهجة العامية في التوازن النفسي. وتتهاطل عليك التشجيعات لو اقترحتَ أن يكون موضوع البحث أثرَ أيّ لغة من اللغات في اللّغة العربية كاللغة التركية أو البربرية أو الفرنسية أو الإنجليزية. ولن تظفر بدانق واحد لو اعتزمتَ دراسة أثر اللّغة العربية في قاموس اللّغة الإسبانية أو قلت إني أعتزم البحث في الألفاظ المتداولة في اللّغات الأجنبيّة والتي هي ذات أصول عربية.

ستحصل على أموال سخية إذا قلت إني في حاجة إلى تحسين مستوى الموظفين - في أي مؤسّسة من القطاع العام أو الخاص - وذلك في مدى حذقهم للغة الأجنبية، وسترى أعوان البعثات الأمريكية والبريطانية في المغرب العربي يتسابقون إليك إن أعلنت عزمك على الارتقاء بمستوى اللّغة الإنجليزية. ولن يصغي إليك أحد ولن يأتيك درهم لو عرضت مشروعات تعاونية يهدف إلى تطوير مستوى العاملين والموظفين في مدى حذقهم للغة العربية بوصفها أداة التفكير وأداة التواصل وأداة التسيير الجماعي. والحال أن الأداء اللغوي القومي هو مفتاح المفاتيح في كل تأهيل استثماري وفي كل أحقية اقتصادية بل وفي كل امتلاك لمهارت اللغات الأجنبية.

في فرنسا الآن - ومنذ عام ١٩٩٦ - تنظيم تربوي فيه من الغرابة ما لا يترك شكّا في النوايا الحضارية المتوارية، وهذا التنظيم يخص تراتيب الباكالوريا التي هي شهادة الثانوية العامة. فمن بين المواد التي يتعين على كل مترشح أن يجتازها امتحانٌ في إحدى اللغات، وكانت اللغة العربية من بين اللّغات التي يمكن اختيارها كالإنجليزية والألمانية وغيرهما، وكثيرا ما كان أبناء الجالية العربية الذين تابعوا دراستهم على النظام الفرنسي يختارون اللغة العربية لاجتياز اختباراتها ضمن مواد الباكالوريا، وإذا بالتشريع الإداري الجديد قد أدخل اللهجات العربية ضمن اللغات التي يمكن اختيارها، بل أصبح أبناء الجالية العربية يجتازون بالتوازي اختبارا في اللغة الفصحى واختبارا في اللهجة بحسب ثلاث مجموعات إقليمية : المجموعة المغاربية، والمجموعة المصرية، والمجموعة الشامية. هكذا تسمّى النصوصُ الترتيبيّة دوائر الاختيار.

ولكن الإمعان في التسلّل الثقافي لم يقف عند هذا الحدّ : فاختبارات اللّغة العربية الفصحى هي اختبارات شفويّة، والاختبارات في اللّهجة هي اختبارات كتابية، وهذا منتهى المكر الحضاري لأنه إصرار على إعطاء اللهجات «دستورا» نظاميا وإحلالها في النفوس محل الكيان الثقافي الكامل والمستقل. وتدفقت منذئذ المغريات وتهاطلت أموال الدعم حتي يتجند أهل الخبرة في ترتيب الأدوات التربوية المساعدة، وفي تصنيف الكتب المدرسية المُعينة على اجتياز اختبارات اللّهجات العربية... وما زال مسلسل فصم أبناء الجالية العربية عن مراضعهم الثقافية والحضاريّة متواصلا.

إن الخبراء العالمين هم أدرى الناس بأن الأداء اللغوي للفرد لا يمكن أن يرتقي ذهنيّا بأي لغة أجنبيّة ما لم ينطلق من امتلاك تام للمهارة الأدائية بواسطة

طريق اللغة القومية أي بواسطة اللغة التي يرتبط بها الاكتساب الأمومي وما يرافقه من شحن بالقيم الوجدانية والعاطفية والروحانية وحتى الأسطورية الميتولوجية أحيانا. وهذا مما يندرج ضمن الحقائق المعرفية على الإطلاق لا على وجه التقييد، وهو في مكاسب علم اللسانيات من صنف الحقائق اليقينيّة القاطعة لأنه في منزلة الكلّيّات التي تَصْدق على كل فرد آدمي، وفي كل عصر من العصور، ومع كل ثقافة من الثقافات، وانطلاقا من أي لسان بين الألسنة البشرية الطبيعية.

إن الصراع مكوّن أساسيّ في تاريخ البشر، وإن الحروب عامل جوهري من عوامل الأحداث المحددة لتواريخ الأمم والشعوب، ومن الفلاسفة فريق ذهبوا إلى القول بأن تاريخ الأمم هو تاريخ حروبها. ولكن الذي كثيرا ما يخفى على الإنسان هو أن الحروب اللغوية بين المجموعات البشرية ليست أقل ضراوة من الحروب العسكرية المكشوفة، وأن الصراعات اللغوية بين معاقل الثقافات قد تحتدم فتُشعل فتائل حرب تجارية واقتصادية وعسكرية لأن اللّغة من خلال الثقافة والثقافة من خلال اللّغة هو الأمر الوحيد الذي به يتحقق الانتصار أو الانهزام فيركن في الزمن ويدوم في التاريخ حتى يستمر، فإذا ثبت وحالفته ظروف البقاء كان في نتائجه أقوى من أي انتصار عسكري إن كان انتصارا، وأفظع من أي انهزام ميداني إذ لو أراد الإنسان أن يعيد كتابة تاريخ البشرية من خلال صراعاتها اللغوية لَتمكّن من إنجاز قفزة نوعية في معايير التفسير، ولاستطاع تحقيق ثورة عميقة في مقاييس التأويل، ولعله قادر أن يرسي مرجعيات جديدة في استشراف حركة التاريخ على المنظور المستقبلي : قريب المدى منه، ومتوسطه، وبعيده. وهل نحتاج إلى استدلال مستفيض نبرهن به على مقاصد الثقافة الكونية حيال اللّغة العربية وما يبيّت له عنها فرسان التخطيط الإستراتيجي للأممية الزاحفة وللعولمة الضاغطة والحال أن تنافس العظماء الدوليين على كسب مراكز النفوذ وصراع الكبار على الإمساك بزمامات الكونية إنما يرتديان الثوب اللغوي في كل جولة من جولاتهما.

إن الركن الثقافي - في الصراع الدولي الجديد - يبدو للنظرة العجلى أوهن الأركان إذا ما قيس إلى السياسي والاقتصادي والعسكري، ولكنه في التقدير المتبصر الوئيد هو أقواها لأنه أعمقها وأبقاها، حتى ولو جارينا الوهم وقلنا أن سلطة الثقافة أقل شأنا، وأضعف إجراء، وأبطأ إنجازا من سلطة القرار ومن سلطة المال فإنه لا مناص لنا من التسليم بأن المجموع هو سلسلة. وفي منطق المنظومات يعلم الجميع بأن أقوى حلقات السلسلة هي أوهنا لأنها تفرض على سائر الحلقات أن تسير حسب خطوتها وإلا انفرط العقد.

هي إذن الحرب الثقافية الشاملة، أو قل هي الحرب العالمية الثقافية، وهذا الجزم ليس توسلا بالمجاز ولا هو اتكاء على خطاب متأدلج جديد. وهو بعيد قطعا عن صيحات الاستنفار التي تأتي تدرّعا من الخوف المتولد عن عقدة الاستنقاص الذاتي، وإنما هو ما هو لأن هذه الحرب الجديدة تعلن بنفسها عن نفسها أنها حرب، وتعلن بنفسها عن نفسها أنها ثقافية.

والمنهج البانورامي نفسه بوسعنا أن نستشف كيف أن لهذه الحرب مقصدا محددا، وكيف أن لها جسرا متحركا : فأما المرمى فهو نسف الهوية، وأما المطية فهي تقويض اللغة. هنا - على وجه الدقة والتعيين - تنبثق في وضوح صارخ مجموعة من الحقائق الجديدة التي يتولد بعضها من بعض بفعل المجادلة الذاتية. أولاها أن الثقافة العربية تأتي في مقدمة الثقافات التي تستهدفها الحرب الجديدة، وهذا الاستهداف يتقنع - في مد وجزر بين الخلط الماكر والدس المفضوح - بستائر صراع القوميات، أو بأردية صراع المعتقدات. وثانيتها أن اللغة العربية الفصحى هي - في كل الاحتمالات ومع كل التقليبات - الرأس الذي يراد اجتثاثه بشكل قاطع لا رجعة فيه.

إن السؤال المتعلق بمصير اللغة العربية ربما كان فيما مضى ومن خلال منعطفات زمنية وتاريخية

مختلفة - ضربا من الاحتشاد الوقائي. وقد كان بالفعل كذلك منذ بداية النهضة العربية الحديثة، واستمر على ما هو عليه عندما جثم الاستعمار، ثم تمكّن واشتد طيلة سنوات المقاومة والتحرير، ولكنه في هذا الزمن الجديد، ومع تفتق التاريخ عن الاستعمار الثقافي الجديد، قد غدا سؤالا راهنا، ضاغطا، حارقا، لا يحتمل التأجيل، بل أضحى من أمهات الأسئلة لأنه بثقله الرمزي يقوم مقام أركان الصراع الكلاسيكية كلها: السياسي والحربي والاقتصادي والفكري.

غير أن بين المسألة اللغوية فيما سلف وما هي عليه الآن فروقا بالغة الدقة ولاسيما في ارتباط القضية بخلفياتها السياسية والحضارية. فمن قبل - في حقبة الاستعمار التقليدي وما تلاه من موجات التحرر والانعتاق - كان الخطاب السياسي الرسمي لدى السلطات الاستعمارية يتفصّى من مسؤولية العداء الثقافي ويتنصل تبعا لذلك من كل المرامي الحضارية البعيدة، ويقدم نفسه على أنه حركة تمدينيّة ذات مقاصد إنسانية نبيلة، وهكذا كان الخطاب «الكولونيالي» خطابا تبشيريا يخاتل ليتستر على قناعات أصحابه بأفضليتهم الثقافية.

أما الحقيقة الجديدة - ولاسيما بعد انقلاب «العالم الحر» على قيمه التي أسّسها منذ نهاية القرن الثامن عشر، وانتكاس مرجعياته التي كانت أعمدة لما أسماه بالمجتمع المدني - فتتمثل في تحول الخطاب الرسمي من خطاب يوازن بحذق سياسي بين المصرح به والمسكوت عنه إلى خطاب مجاهر، يعلن استعلاءه الحضاري، ويكاشف بتهجين الآخر، ولا يتردد في إبراز قناعاته التي تشرّع لأفضليته الثقافية بناء على دونية سائر الثقافات الإنسانية.

إن المسكوت عنه قد خرج إلى فضاء المصرح به، وإن اللغة واقعة في قلب الرحى ضمن الحرب الجديدة، حرب الاختراق الثقافي التي تحتكم إلى استراتيجية الاستهداف في كل أضرب الصراع على واجهاته الأربع. وبناء على ما سلف تبرز لنا اليوم الحقيقة الأجدّ: فعلى مدى الحقب التاريخية الثلاث: حقبة ما قبل الاستعمار، وحقبة الاستعمار، وحقبة ما بعد الاستعمار، كان العدو الكبير للغة العربية هو لغة المستعمر. أما الآن فإن العدو الأكبر لم يعد اللغة الأجنبية بقدر ما هو الثقافة الأجنبية إذا ما تسربت إلى القناعات الحميمة فأصبحت متحكمة في الآليات النفسية عبر التحكم في أدوات التفكير. إنه التسلل إلى كوامن الذات الفردية المؤدي إلى السيطرة على منافذ الذات الجماعية. إنه هو الاستلاب كما لم يستطع علماء الثقافة أن يسيّجوه ويحددوه: أن يصبح الفرد العربي ناطقا باسم المرجعيات التي يريد الآخر أن نقوم نحن بمهمة ترويجها والإشادة بها. وكم من عربي حذق اللغة الأجنبية حذقا عاليا وظل في قمة وعيه الحضاري الملتزم، وكم من عربي يتلكأ لسانه بلغة الآخر ويرطن بها رطنا وهو على غاية الوهم بأن سبيل الخلاص التاريخي يبدأ باستيراد الأنساق الذهنية ولو بأغلى الأثمان.

كل الحروب أصبحت إذن ترتد إلى الحرب الثقافية، وكل الثقافة ترتدّ هي الأخرى إلى الوعي اللغوي اطرادا وعكسا. وفي هذا المنعطف الاستثنائي الذي يشهد على تشكل جديد للمنظومات الإنسانية لم يسبق له نظير في تاريخ الثقافات تجد المعرفة العلمية المتصلة بالظواهر اللغوية مسوّغها الأكبر. فهناك جملة من الحقائق أبرزها العلم اللساني، واعتمدها بشكل كلي، وأهله كانوا واعين بأنها ليست اكتشافات بالمعنى الحقيقي، بل إن بعضها يعد من البديهيات، ولكن الحدث الجديد تمثل في إجلاء أمرها وتبويئها منزلة المفاتيح الإجرائية الناجعة.

من تلك الحقائق التي غدت كالمسلّمات المنطقية أو كالمصادرات الرياضية أن اللغة الطبيعية - من حيث إنها تتجسم في ألسنة قومية - تحيا وتدوم وتبقى بفضل التوارث الثقافي. وهو ما يتضمن النفي القطعي لمبدأ الوراثة الطبيعية في الظواهر اللغوية لأن أي مولود إذا نقلته في سنواته الأولى من بيئته الاجتماعية وأسلمته إلى بيئة أخرى فإنه ينشأ على اللغة التي يتداولها من حلّ بينهم كما لو أنها لغة أمه وأبيه، فأمر

اللغة مشدود بالكلية إلى قانون الاكتساب الذي هو ركن متين من أركان النسق الثقافي بكل نواميسه المجردة، ولكل آلياته الإنجازية الفاعلية.

ومن الحقائق العلمية التي لها أن تتألق الآن في ضوء الشطرنج الكوني الجديد الحقيقة التي تصف الرابطة المعقدة القائمة بين اللغة والفرد والجماعة، ومدارها أن اللغة سابقة للفرد، باقية بعده، لا تحيا إلا بتداول الأفراد لها، ولكنها تموت وتنقرض إذا ما أعرض الأفراد عن تداولها. من هنا ينفتح باب كبير لدراسة أبعاد هذه العلاقة الجدلية حين يتناولها علم اللغة الاجتماعي من زاوية الهرم المجتمعي، وكيف تنتظم الصلة بين قمة الهرم فيه، وهي سلطة القرار وقاعدته، وهي جموع الجماهير.

وهكذا تتأسس سلسلة من المسلمات: فاللغة «تشتغل» بفضل عقد ضمني بين الأفراد، وهو عقد ضمني بالضرورة، لأن مجرد التداول بشأنه يجعل اللغة تتحول من وظيفتها الطبيعية وهي الحديث عن الكون والوجود والعالم إلى الحديث عن نفسها. واللغة هي الأنموذج الأقصى الذي يجسم بالإطلاق مفهوم الملكية المشاعة، ولو أن أحدا أراد أن يضيف إلى اللغة شيئا - في مفرداتها أو في مجازاتها أو في صيغها وتراكيبها - فإما أن يرفضه الاستعمال فيذهب هدرا وإما أن يتقبله فيكون ذلك بمثابة التخلي الواعي عن الملكية الفردية وإسهام طوعي في كنوز الثروة الجماعية على الشياع.

ثم إن اللغة هي التي تحوّل الأفراد من جماعة بشرية إلى مجموعة ثقافية، وهذا على وجه التمحيص يعني أن الرابطة اللغوية أقوى من الرابطة السياسية، لأن الجماعة البشرية إذا ترابطت سياسيا كونت مجموعة وطنية، وهذا لا يقتضي بالضرورة أن يكون التجانس الثقافي قد قام فعلا بين أفراد المجموعة بمجرد الانضواء تحت الرابطة السياسية الواحدة، والتاريخ - القديم منه والمعاصر والحديث - مليء بالشواهد الدالة. ويكفي أن نتبين كيف انفلقت كيانات سياسية كان يظن أنها التحمت بمجرد انصهارها في سياج الدولة السياسية. ولكن سلطة الثقافة كانت أقوى فتطايرت المنظومة إلى دول ثقافية شأن ما حصل في يوغسلافيا، وفي تشيكوسلوفاكيا، وفي ما كان يسمى بالاتحاد السوفياتي. أما الشاهد المضاد والذي يبرهن على أن السياسة والاقتصاد والإيديولوجيا هي جميعا أضعف من الثقافة المتجانسة، ومن اللغة المشتركة، ومن التراث الفكري الواحد فهو توحد ألمانيا يوم سقط جدار برلين.

إن مصير اللغة العربية يتراءى من خلال الأخطار التي تهددها بشكل حاسم، وأولها هو ذاك الخطر الثقافي كما رأيناه وكما جلونا صورته. والخطر الثاني هو اللغة الأجنبية عندما يرافقها لدى التلميذ في مراحل التعليم العام الشعور بأنها هي القادرة على حمل أعباء المعرفة العلمية، وبأن اللغة العربية تظل قاصرة عن أداء تلك الوظيفة، وهذا الإحساس كثيرا ما يزدوج ويظل ازدواجه مغمورا في منطقة اللاوعي، فهو في واجهته الأمامية يخصّ جدول الألفاظ بحكم الوهم المتصل بافتقار العربية للمصطلحات القادرة على أداء الدلالات الفنيّة الدقيقة، وهو في الواجهة الخلفية يولّد الوهم بأن اللغة العربية تعجز عن صياغة الخطاب العلمي الكفيل بمضاهاة الخطاب المسوغ باللغات الأجنبية سواء في وظيفته الأدائيّة أو في وظيفته الإقناعيّة.

ويأتي الخطر الثالث وهو مما جرت العادة بأن يسكت الناس عليه، ويتمثل في الخطاب التداولي الذي يقع استعماله داخل الفصول - أو الأقسام - في مراحل التعليم العام. فمما لا شك فيه، رغم افتقارنا إلى دراسات ميدانية شاملة للوطن العربي، أن العربية الفصحى تخالطها داخل الفصول اللهجة العامية التي يتداولها أهل ذلك البلد أو يتداولها أهل المعلم إن كان يعمل خارج بلده، وهذه الظاهرة ما انفكت تشيع وتنتشر وتكاد تستشري بين قطر عربي وآخر. ولا يعنينا هنا التنقيب عن أسباب الظاهرة من ضعف تكوين المربّين، أو من الغربة التامة بين الأطفال والتداول الفصيح، أو من نزعة المجهود الأدنى عند المعلمين وعند المتلقين. وإنما الذي يعنينا هو إيقاظ الوعي بخطرها.

أما الخطر الرابع فواقع بين المستويين من التداول اللغوي داخل المؤسّسة التعليمية، ويتمثل في استعمال العربية الفصحى ولكن بعد نزع حركات الإعراب من أواخر كل كلماتها، وهو ما يفضي إلى تعرية الفصحى من غطائها النحويّ وإخراجها من سياقها الأدائيّ الفصيح لإلحاقها تدريجيًا بنظام إبلاغي مغاير تماما لطبيعتها الأولى. وجسامة الخطر كامنة في التكتم على هذه الظاهرة سواء بين المعنيّين بشؤون التعليم والتربية أو بين المهتمين بالدرس والبحث وتشخيص الظواهر اللغوية. فكيف لا ننتبه إلى غياب الوعي اللغوي عندما نتناول الشأن الثقافي : نتمثل الإبداع ثم نتداول الحديث عنه باللهجة العامية، والحال أنه في أرقى منازل الإفصاح، والمتحدّث عنه كالذين يتحدث إليهم من أقدر الناس على استيعاب الأداء اللغوي القويم.

يرسم الفنان لوحاته، ويعرضها، ولكن الناس يتجادلون حولها ويجادلون مبدعها فيها، ويدور ذلك على منصات الإعلام المسموع والمرئي ولا أحد يحس بالتناقض الصارخ بين إبداع الفن و«لا إبداع» اللغة. فكلّ على شاكلته في الرطانة واللغط. ويناقش المثقفون شؤون المسرح وشؤون الشعر وطبيعة القصائد فينزلون إلى الحوار الماحي لمراسم الإبداع ولا يعون ولا يشتكون، بل يحتفلون بما يقولون على مصادح المذياع وبين تجهيزات التلفزيون.

ذلك هو تلهيج الثقافة يبدأ من الخطاب المسوّى على الفن وينتهي بخطابنا الذي نتحدث به عن هموم الثقافة ذاتها على المنابر وفوق منصّات النوادي والملتقيات، بل والمؤتمرات وأعظمْ بها من مفارقة : ما أن نغادر مراسم المكتوب والمقروء حتى تستهوينا قوانين المجهود الأدنى فكأن العربية أمّ لا تفصح عن نفسها بقدر ما تفصح عنها بناتها. إنه الخطر الذاتي يأتي مضافرا للخطر الموضوعيّ، وإنها لحالة من الانفصام : فالخطاب الثقافي محمول على نظام لغوي بينما الخطاب الواصف للثقافة أو الناقد للإبداع محمول على نظام آخر مغاير له. نستقبل الثقافة الفصحى ثم نعمل على تلهيجها بوعي أو بدون وعي حتى لنكاد نعزل العربية عن السياق التداولي الحيّ.

ربما يكون الخطر التاريخي آتيا من أهل القرار الإجرائي في مجتمعنا العربي عندما لا يولون المسألة اللغوية حجمها الحضاري التي هي متسعة له، قادرة عليه، موكّلة به. وعندما يغفلون عن أن بقاءهم وبقاء رعاياهم متوقفان على بقاء هويتهم، وأن بقاء هويتهم مرصود ببقاء لغتهم القومية الجامعة. ولكن الخطر الأدهى هو أن المثقف العربي ما انفك في كثير من الأحايين يتحوّل إلى متواطئ على الثقافة بل على الهوية الثقافية التي بها قوام وجوده الحضاري وعليها مدار صيرورته التاريخية.

إن المثقف الذي يدير شأنه الفكري والأدبي والإبداعي بلغته القومية وهو يخط ويكتب ويدوّن وينشر ويساجل ثم إذا حاور أو ارتجل أو تحدث عبر أمواج الأثير أو على شاشات المرايا توسل باللّهجة لهو مثقف متواطئ على ذاته الثقافية، ولا يعنيك منه ما قد يبدو عليه من نزعة المجهود الأدنى انسياقا مع الكسل الذهني أو اتقاء لركوب المحاذير. إنه يحيك المشهد الأوّل من تراجيدية الانتحار اللغوي.

فيما مضى كانت اللغات الأجنبيّة عدوّا إيديولوجيا يوم كان الصراع الحضاري معتمدا على الاكتساح العسكري وكانت المذهبيات رأس الحربة في المعركة. أما اليوم – في صراع الكونية الثقافية المحتمية بعباءة الأممية السياسية والعولمة الاقتصادية – فإن اللهجات المهدِّدة لبقاء اللغة القومية الفصحى هي العدو الثقافي الأشرس لأنها تنتصب حليفا موضوعيا للكونية الغازية، ولأنها بين أيدي فرسان العولمة وسدنة الأممية ومهرة التدويل حليف إستراتيجي ليس كمثله حليف.

بل لنقل غير متوجسين ولا مهادنين : إن اللغات الأجنبية قد كانت فعلا عدوا تاريخيا، وستظل فعلا عدوا تاريخيا، ولكننا مدعوّون اليوم إلى أن نتخذها حليفا استراتيجيا بعيد المدى فنستنبط معها عقد شراكة بكل فوائضه القيمية المربحة. أما اللهجات – لا كأداة تعبير حيّ تلقائيّ وإنما كوسيط ثقافي وكناقل

للمنتج الفكري والإبداعي عند التواصل والمشافهة - فإنها شقيق طبيعي يتحوّل على أيدينا إلى عدو إيديولوجي بكل قيمه السلبية الناسفة.

إن اللغة العربية بما هي حامل للهوية الثقافية وضامن لسيرورة الذات الحضارية لا يتهددها شيء مثلما يتهددها صمت المثقف وهو ينظر إلى الزحف اللّهجي يكتسح مجالاتها الحيوية ولا سيما في الإبداع الثقافي وفي الحديث عن كل شأن ثقافي مهما تقلصت أبعاده أو انكمشت أحجامه أو ضؤلت أوزانه. وليس من حظ للعرب في أن يواجهوا مخاطر الكونية الزاحفة المستشرية إلا بجبهة داخلية متينة تستمد قوتها من حرية فكرية تبني ولا تخرّب، وتشيّد متانتها على أساس التماسك اللغوي، المطرد في أنساقه، والمنسجم بين أطرافه، فالثقافة معرفة وفن، والعرب الآن يفصّحون المعرفة ما وسعهم الإفصاح ولكنهم يلهّجون الفن إلا من رحم ربنا، وفي هذا كله يكمن نذير الانفصام.

لقد اتفق العرب جميعا - في خطتهم الشاملة للثقافة العربية كما هيأتها منظمة الألكسو - على أن «التفريط في اللسان القومي تفريط في الهوية وكسر لهيكل تماسك المجتمع ووحدته». واتفقوا أيضا على أن وسائل الإعلام مع الإنتاج الفني كثيرا ما تدعم اللهجة العامية على حساب اللغة العربية الفصيحة، كما لاحظوا أن «القوى الأجنبية تشجع العامية دراسة ودعما وتؤكد صعوبة العربية السليمة. وثمة دعوات تدعو لترك اللغة الفصيحة والكتابة، والتعليم بالعامية وهي دعوات مشبوهة لا يراد بها وجه العلم ولا خير العروبة». ثم إنهم لاحظوا كيف «أوجدت وسائل الإعلام والكتب والمؤتمرات المشتركة ووسائل الاتصال المختلفة والأغاني والأفلام، وما تزال توجد في الواقع، لهجة عامة مشتركة يتزايد قربها من اللغة المكتوبة لدى الطبقة المثقفة، وهذا الأمر يفتح الباب للتوحيد اللغوي التدريجي بين أبناء الأمة الواحدة. على أن الموقف يصبح حاسما ومرفوضا نهائيا إن حاولت أي لهجة من اللهجات الانتقال من مستوى اللهجة المحكية إلى مستوى التقعيد والتنظير، لتصبح لغة إقليمية مكتوبة، ولسانا منفصلا تصطنع له القواعد النحوية والمعجمية اصطناعا».

إن معركة اللغة العربية الآن - من أجل البقاء التداولي - تجري على مساحات ثلاث متوالجة شبيهة بثلاث دوائر مرسومة تتقاطع في جزء منها بحيث تنشأ بين كل دائرتين منطقة مشتركة ثم تنشأ بين الثلاث جميعها منطقة فريدة مشتركة ستكون لها الخصوصية الكبرى.

فالدّائرة الأولى هي دائرة الثقافة من حيث هي خلاصة الفكر وعصارة الفن، وفضاء كلّ إبداع : سواء أجاءت به العبقرية الفردية، أم جاءت به التنشئة الجماعية، أم كان ثمرة زواج بين الموهبة الوراثية والترويض الاجتماعي بما فيه من تعليم واقتصاد وسياسة. ورأينا ثنائية الحضور والغياب في هذه الدائرة : كيف يحضر الوعي العربي كلما تعلق الخطاب الثقافي بالمكتوب المقروء سواء كان خطابا منتجا للمادة الثقافية أو كان خطابا متحدثا عن تلك المادة المنتجة، وكيف يغيب الوعي اللغوي كلما تحوّل الأمر إلى تواصل شفاهي وتداول تلقائي، حتى بين المتخصصين الفصحاء المهرة، والحال أن اللحظة الثانية هي الأوقع في النفوس، وهي الأعمق في التأثير ثم هي الأقوى في الأحقية الإستراتيجية ذات المدى البعيد.

والدائرة الثانية هي دائرة الإعلام، وما من شك في أن التطوّر العملاق الذي عرفته وسائل الاتصال قد دفع التواصل الإعلامي - عبر الأجهزة المسموعة التي تصوغها الإذاعات وعبر الأجهزة المسموعة المرئية التي تبثها التلفزات الأرضية والتلفزات الفضائية - إلى أن يتحوّل إلى مدرسة كبرى تسوّق المعلومة وتروّج الثقافة ولكنها تلقن أيضا ملكات اللغة، فبأيّ لسان كثفت التواصل الإعلامي حصلت منه على فائض أدائي لدى الجمهور، وعلى مردود متنام في المهارات التعبيرية، وعلى درجة أرقى في طاقة الاستيعاب وملكة الاكتساب. ولئن وفقت بعض الأجهزة الإعلامية

العربية إلى الالتزام الشريف باللغة القومية وإلى الرعاية النبيلة لمعيار السلامة ومرجعيّات الفصاحة فإن الوعي كثيرا ما يغيب فتتسلط نزعة المجهود الأدنى، ويعمّ الاستسلام إلى الكسل الفكري وخاصة فيما يسمّى ببرامج «التنشيط» الإذاعي أو التلفزي، أو ما يسمّى بالنقل المباشر، وقد استشرت عاهة «التلهيج» حتى إن بعض الفضائيات أصبحت تسوق الأخبار باللغة الفصحى ثم إذا اتصلت على الهواء بمبعوثيها لتأمين النقل المباشر توسلوا باللهجة العامية فتراهم يبذلون من الجهد في سبيل «التلهيج» أكثر مما كانوا يبذلونه لو واصلوا نشرة أخبارهم باللغة القومية، والسبب هو تهيّؤ المفاهيم والمصطلحات والعبارات المكرّسة في انصياعها باللغة الفصحى أكثر من تهيؤ العامية لها.

ومن أكثر السياقات فضحا لغياب الوعي اللغوي وانسياقا لغريزة المجهود الذهني الأدنى، وتفويتا لمنبر تعليمي لغوي نافذ، البرامج الرياضية في الأجهزة الإعلامية، وكم كان من المتيسر أن تتحول تلك الحصص إلى مدرسة للأداء اللغوي الفصيح لتوفرها على السبب الأعظم وهو غزارة اعتناء السامعين والمشاهدين بها وقوة حماسهم في متابعتها، خاصة والشرائح الأكثر اهتماما بها هم في سنّ تسمح بالاكتساب اللغوي النشيط. ومن يغفل عن نفاذ آلة اللغة كلما كان تلقينها غير مقصود لذاته علنا، وكلما سيق تعليمها من خلال التداول الذي لا يكشف عن غرضه التلقيني فيها ؟

ألم تر كيف ينقل الآخرون على شبكاتهم الإذاعية وعلى فضائياتهم التلفزيونية مبارياتهم الرياضية، في كرة القدم، أو كرة المضرب، أو في ميدان المصارعة وعلى حلبات الملاكمة؟ وكيف ينطق الواحد منهم مستخدما لغته الفرنسية أو الإنجليزية على درجة من السلامة والفصاحة بحيث يمكنك أن تحوّلها مباشرة إلى نص مكتوب ينشر على أعمدة الصحف بصياغته الحرفية وبدون أي تنقيح؟ ثم ألم تر أنه وهو يفعل ذلك لا يستشعر أي غضاضة تأتي من السامعين عليه ولا أي فجاجة يأتي هو بها على السامعين ؟

أما الدائرة الثالثة فهي الساحة التكوينية التي تتداول الأنظمة العربية حولها مصطلحين : التعليم، وبه تسمّى الوزارات أحيانا. والتربية، وبها أيضا يقترن اسم الوزارة في بعض الأقطار الأخرى. هي إذن المدرسة بكل مستوياتها ومراتبها من رياض الأطفال إلى أرقى المراكز الجامعية والمؤسسات الأكاديمية. وما لم يواجه المثقف مسؤوليته التاريخية القصوى ليعلن جهارا بأن المربي، أو المعلم، أو المدرس، أو المحاضر، أو كبير الأساتذة ما إن يعمد إلى تعرية لغته من بنائها النحوي الكامل، وما إن يجنح إلى اللهجة العامية متوسلا بها لشرح، أو تحليل، أو استنباط حتى ينخرط في مشروع تفتيت أمّ المرجعيات وهي اللّغة القومية التي عليها مدار كل هويّة حضارية.

هكذا نفهم كل السياقات التي تتنزل فيها مسألة التداول الأدائي باللّغة العربية الفصحى، ذاك الذي يصطلح عليه المصطلحون بفن المشافهة. فالمتحدث باللّغة العربية - مشافهة حينما لا يستنجد بالوثيقة المكتوبة، وارتجالا عندما لا يكون ساردا لكلام جاهز يَسْتعين على معاودته بالاستذكار بعد أن يكون قد حفظه كليّا أو جزئيّا - لهو المدرك لتلك اللحظة التي تتراكب فيها وظيفة الوعي بتسلسل الكلمات ووظيفة الوعي بأوضاعها الإعرابية، وبديهيٌّ أننا في ضربنا لهذا المَثل نفترض أنّ الناطق بالعربية ملتزمٌ بالإفصاحِ عن كلّ الحركات بما فيها علاماتُ الإعراب، في غير انسياق إلى جوازاتِ الوقف على السّكون بين مفاصل الكلام. عندئذ نُحسّ بأنّ تَناضدًا يقوم بين ملكات الإدراك فتتواكبُ القدرات الذهنيّة، وينجلي أمرُها كلما حافظ المتكلم على نسقٍ من التواتر الأدائيّ لا تشوبه وقفاتُ الصَّمت الطارئة، والتي ليس من ورائها دلالة إيحائيّة بالقصد، وإنما تُعزى إلى افتقاد النَّسق بين الكفاءات الإدراكيّة لدى الإنسان.

إن علم اللسانيات يقف اليوم في منعطف حاسم إذ يمرّ بلحظة معرفيّة حَرِجة، ذلك أنه يبحث عن أنموذج من الألسنة الطبيعيّة يُمدّه بما لا تستطيع اللغات العالميّة السائدة الآن أن تمدّه به على الوجه الأكمل. وإننا لعلى يقين جازم بأن اللغة العربية مؤهّلة تمام التأهيل للاضطلاع بهذه المهمّة العلميّة الدقيقة : فهي أوّلا وقبل كل شيء لغة إعرابيّة، ومن المعلوم أن تاريخ

الألسنة الطبيعيّة قد جنح بالعديد منها إلى أن تتحوّل من لغات تَعتمد الإعراب - أي تَغَيّرَ أواخر كلماتها بحسب مواقعها في سلسلة الكلام وبحسب ما يَنْجم عن وظائفها النحويّة - إلى لغات قد تخلصت من ظاهرة الإعراب، وهو ما يسمّى في المفاهيم العلمية الدقيقة بالانتقال من خانة اللغات التأليفيّة إلى خانة اللغات التحليليّة. وأهمّ لغة إنسانية مرّت بهذا التحوّل هي اللغة اللاتينيّة التي انسلخت منها لغات غير إعرابيّة كالفرنسيّة والإيطاليّة والإسبانيّة.

والسبب الثاني هو أن اللغة العربية لغة اشتقاقية لأنها تعتمد الحركة الذاتية في توليد الألفاظ بعضها من بعض، وهو أنموذج متميّز تماما من أنموذج اللغات الغربية المشهورة والسائدة كالإنجليزية والفرنسية، فكلتاهما من اللغات المسمّاة بالانضمامية تماما كاللغة الألمانية التي تذهب بهذه الظاهرة إلى أقصاها إذ تتشكل الكلمات عند توليدها بواسطة الخصيصة الالتصاقية المتتابعة. وتتأتى ميزة اللغة العربية هذه بحكم أنها تجمع السّمة الاشتقاقية مع السّمة الإعرابية مما لم يجتمع على سبيل المثال في اللغة اللاتينية.

والدعامة الثالثة تتمثل في أن العربية هي من أقدم اللغات التي حافظت على بنيتها التاريخية التامة، واللغة العربية مشهود لها - بتحقيق المؤرخين - أنها منذ مطلع القرن الخامس للميلاد قد استوفت منظومتها النحوية التي جاءتنا عليها، بل واستقامت لغة توثيقيّة تُدوّنُ بالخطّ كما دلّ على ذلك شواهد القبور التي تم اكتشافها. وللعربية منزلة تاريخيّة خاصّة بين منازل اللغات السّاميّة بحكم عواملَ موضوعيّة تضافرت على إجلائها منذ كان أوّلُ ذِكْرٍ للعرب في أمّهات التاريخ، ويعود إلى القرن التاسع قبل الميلاد.

والسّند الرابع هو أن اللغة العربية قد وصلتنا معزَّزَة بعلوم غزيرة طوّقت بها فألّمت بمنتهى أسرارها وكانت من ضروب العلم الخالص الذي قد استوفى أشراط المنهج الموضوعي الشامل. فعلوم العربية كما صاغها أعلامها قد أدّت الاستقراءَ حقه بالجمع فالوصف فالترتيب، وأعطت الاستنباط واجبَه من قياس وتجريد وصوغ للقوانين المطّردة، ثم أسلمت أمرها للانتظام النسقي فأوفته حقَّ التحليل وحقّ التفسير ثم حق التعليل، فكان أن انبثق من كل ذلك منظومة صورية هي أقرب إلى المعمار المنطقي المتماسك.

ثم إن اللغة العربية هي لغة حيّة متداولة سواء في مجال المؤسسة التربوية، أو الإعلامية، أو ضمن دوائر المؤسسات الرسمية، وليس شيء من ثمار الفكر والعلم والثقافة إلا وهو مصوغ بها، فضلا عن أنها اللغة الرسمية المعترف بها ضمن مؤسسات العمل الدولي والأممي.

من كل هذه الجوانب تمثل اللغة العربية شيئا ثمينا بين أيدي العلوم الإنسانية ولا سيما العاكف منها على استكشافات الحقائق الإدراكية الجديدة من خلال أرقى النماذج اللغوية وأكثرها غزارة واستكمالا وتجريدا. ولسنا بمجازفين لو زعمنا أن أكبر فريضة تقع على عاتق أبناء لغة الضاد من هنا فصاعدا إنما هي استثمار تجربة الإنسان العربي مع لغته في أتمّ أشراط الإفصاح بها كي نقدّم للمعرفة الإنسانية زادا سخيّا يكون الأنموذجَ الأوفى للّسانيات الإدراكية التي تجمع اليوم بين عدد من الحقول المعرفية فتضم الفلاسفة والحاسوبيين وعلماء النفس واللّغويين والبيولوجيّين وخبراءَ الأعصاب. وتسلل بينهم كلُّ الذين يَحترفون صناعة الخطاب الإعلامي، واشتد مع ذلك فضول السياسيين بعد أن أيقنوا بأن اللغة سلاح جبّار في السيطرة على الآخرين.

أما ما يشدنا بشكل خاص فهو عكوف اللغويّين على إعادة طرح الأسئلة حول كيفيّة اشتغال اللغة، وحول كيفية اشتغال الفكر عند تعامله مع اللغة، وذلك من خلال مقارنة العقل البشري بالعقل الآلي. والسؤال المطروح علينا ونحن على عتبة هذا العلم الجديد : كيف السبيل إلى انخراطنا - نحن العرب - في ميثاق المعرفة آخذين في الحسبان العلاقةَ الاستثنائية القائمة بيننا وبين اللغة عامة ولغتنا العربية تخصيصا؟

إن بين العربي ولغته من الروابط ما ليس بين الأمم

الأخرى وألسنتهم القوميّة : إن بين العربيّ ولغته من التّوتّر ومن المجاذبة ما لا نقف على جنيس له في الثقافات الإنسانيّة الشائعة، والسبب - كما يتراءى لنا في ضرب من الاستشعار الذي لا ينافي تيقّظَ المنهج - أنّ أبناء الأمم الأخرى تقوم بين الواحد منهم ولغته في كل لحظة علاقة مزدوجة : هي ثنائيّة في مرجعيّتها الزمنيّة، متميّزةٌ في الإحالة على كِلا البُعدين من الزمن.

إننا حيثما حلَلنا بين الناس وجدنا الواحد منهم يتحدّث عن لغته بما هي لغتُه الآنَ، وقد ينتقل إلى الحديث عنها بما هي لغتُه كما كانت في زمنٍ مضى منذ قرن أو منذ قرون، وهو في كلتا الحالين واعٍ تمامَ الوعي أن الزمن قد أقام بينه وبين لغته القوميّة رابطتين اثنتين : رابطة تاريخيّة ماضية، وأخرى راهنة حاضرة، وهو يعيش في هذه التي هي الحاضرةُ ولكنه لا ينكر تلك التي هي الماضية، وإنما يعرف أنها قد فارقته لأنها فارقت حاجاته، فهو يُجلّها ويُكْرِم أهلها ولكنه على يقين بأنه لا يلتقي بها إلا لقاءَ الدّرس أو لقاء لحظةِ الإبداع الاستثنائي، وهو في كلّ الأحوال لا يَخْلط بين النّمطين حتى وإن استعصى عليه إفهامُنا كيف تنفصل هذه عن تلك.

أمّا العربيّ فهمها تباعدتْ مسافة ما بين درجة الفصاحة التي هو عليها قادرٌ ودرجة البيان الذي يأتي عليه كلام المتكلمين أو تأليفُ المؤلفين فإنه لا يستشعر أيَّ انفصام زمنيّ يَحُول بينه وبين اندراجه ضمن دائرة التاريخ، أو يحول بين التاريخ وبين الحلول في صميم وعيه الذاتيّ : إنه في كلتا الحالين يتعامل مع اللغة من منطلق التّسليم بأنه في لحظته الراهنة ينتمي إلى هذه وإلى تلك، وأنهما معًا تنتميان إليه، هذه هي منه وإليه وإن لم يقدر على صِنْوها، وتلك هي أداته التي تثبت له أنه ينتمي إلى التي لا يَقدر على أن يأتي بمثلها انتماؤه إلى التي يأتيها وتأتيه.

إنّ أيّ مستوًى من مستويات الأداء اللغويّ هو في وعي العربيّ مستوًى واردٌ ومحتمَل ومقبول في هذه اللحظة التي هو فيها من الزمن التاريخي. فإن كان مستوًى طيّعا يسيرا هيّنا فهو من بعض تلك اللغة التي قَصّ بها علينا عُمر بن أبي ربيعةَ محاوراتِه. وإن هو جاء على أداءٍ صَلْدٍ جَموح عنيد فلا ضرورةَ أن نَنْسبه إلى أبي الفرج الأصفهاني ولا إلى أبي حامد الغزاليّ ولا إلى القاضي عبد الجبار.

الأمران سيّان : أن تقول هذا من لغة طه حسين، أو هذا من لغة الرافعيّ، أو أن تقول هذا من لغة ابن عربيّ يجيء به محمود المسعدي، أو هو من لغة النّفّريّ يأتي به جمال الغيطانيّ، فالزمن التاريخيّ في كل الحالات غائبٌ أو مُنحجب، وإنما يَنُوبه الزمنُ الحضاريّ الذي يُرتّب اللغةَ مراتب من الفصاحة ليس لأيّ مرتبة منها فضلٌ على سائر المراتب من حيث مشروعيّة الحضور معنا : إذا كتبتَ بنسق من الأداء تَنْحته نحتا على مناويل الذاكرة اللغويّة لم تكن مغتربا في الزمن، لأنك لم تَرْحل إلى التاريخ، ولم تسافر إلى الماضي شأنَ من قال عنه القائل : هذا من كلام شكسبير وذاك من كلام رَبْلاَيْ، وإنما أنت هنا واقف على نقطة الزمن الحاضر تستدعي التاريخَ إليك، لأن اللغة المنحوتة والتي توحي بأنها لغة القرن الثاني أو الخامس من قرون الهجرة هي لغتُك أنتَ ابن القرنِ الخامسَ عشرَ.

إن الآخرين عندما يَنْسبون كلام الحاضر إلى التاريخ يدركون أن القائل والمقولَ إليه لا ينتميان إلى نمط الأداء اللغويّ المتحدَّثِ عنه إلا بقدر انتماء الزمن الحاضر سُلاليّا إلى الزمن الذي مضى، فالإنجليزي والفرنسي يدركان أنهما يحتكمان الآن إلى سُلّم من الفصاحة يختلف عن سلّم الفصاحة الذي كان للغتيهما منذ بضعة قرون.

إن الأداء اللغوي عند الآخرين هو إما مُفارِق وإما مُحايِث : هو محايث إذا ما بَنَى الواحد من هؤلاء خطابه على آليّات التّداول المَعيش، واقتفى آثارَ التّواصل التي بها يتمّ التراسل، والإعلام، وفضاءُ الأوطار، والتعليم، كما تتمّ بها كتابة الرّواية والنّصّ المسرحيّ ونصوص السينما وكلام الأغاني. وهو مُفارِق حيثما نَبَا السامع نَبْوَةً فأشرقت ملامحه غبطة وتلذذا، أو كَزَّ خاطرُه كزّا فتجافت عن الكلام مسامعه. هو مفارِق كلّما أيقظ الكلامُ سامعَه بأنه كلام ليس ككلامه، أو بأنه كلام مستلٌّ من الذاكرة في مَناويله

اللفظيّة والتركيبيّة.

أما العربيّ - سواءٌ أقَصدنا به المتكلّمَ أم السامع أم الباحث في اللغة والكاشف عن أسرارها - فإن العربيّة لديه هي دوما لغة مُحايثة : تتفاوت منازل الكيف فيها وتتمايز في الأنواع، ولكنّ الزمن معها تُلغَى مسافاتُه بالمُراهنة التلقائيّة، فالوعي بالانتماء يتحوّل في كل لحظة إلى طاقة كفيلة بإنجاز «التّحيين»، فهو قادر على تحقيق الحُلول : حلولِ الذات في سياق اللغة وحلولِ اللغة في وعي الذات.

كذا تَرى التاريخ والحاضر منصهريْن : ليسا تاريخا وحاضرًا، وإنما هما «التاريخُ الحاضرُ». وهما كذلك «الحاضر التاريخيّ». واللغة هي الشاهد على الانصهار، لأنها هي المُحوِّل الكيمياويّ للزمن تَنْقله من زمن فيزيائيّ إلى زمن حضاريّ حتى لكأنك تقول إن المسافة بين تاريخ لغويّ وحاضر لغوي تكاد تنعدم، والانصهار بين كلّ مراتب الأداء اللغويّ هو كانصهار هباءة الهيدروجين مع ذرّة الأكسجين : تبددتْ هُويّة كليتيهما فَحلّت محلّها هُويّة جديدة شاملة.

في هذا المضمار يتعيّن اعتبار الأداء اللغوي - ولا سيما في ثوبه الحينيّ المرتجَل على البديهة والذي يساق بعفو الخاطر بما ينتج فن المشافهة - درجةً راقية من تجليات الملكة اللغوية والذهنية، لأن الإفصاح في هذه اللحظة ينقلب إلى كاشفين : كاشف عن طواعية الإبلاغ وانصياع الرسالة الشفافة، وكاشف عن نموّ إدراكيّ يَتّخذ فيه العقلُ الواعي مَرْصَدا حيال العقل اللغويّ الباطن، فتنساب الشواهد على أن الفرد الآدمي وهو يتكلم إنما هو يعقل ما ينطق به. والثمرة الإيبستيميّة الفضلى هنا هي أن إنتاج الدلالة الكليّة عبر صياغة المعنى المتتالي بين المفردات سيكون أكثر إلزاما لصاحبه، لأن البرهان على قصديّته فيه أمتن وأجلى. والسبب الثاوي وراء ما نقول هو أن الملكة الأدائيّة لا تأتي كليا على الوعي النحوي عند الإنجاز : فالنحو هنا ارتياض ذهني متجدد في تحقيق المهارة الأدائيّة كما في إحكام الصناعة عند الكلام.

فإن نحن أدركنا هذه الخفايا من اللغة الإعرابية التي نعرف الآن نموذجها الأرقى تكشّفت لنا الأسباب الذاتية التي تجعل بعض الناس يتظلمون من «صعوبة» اللغة العربية، متعللين - كما سبق أن أشرنا إليه - بأنهم مضطرون إلى أن يفهموها كي يقرؤوها، بينما الناس من الأمم الأخرى يقرؤون لغاتهم كي يفهموها، ومصدر هذا الظن الواهم من ضربين : الأول أنّ قائله غير واع بأن العربية الفصحى بالنسبة إلى كل عربي في أيامنا هي لغة مكتسبة بالتعلم وليست لغة مكتسبة بالأمومة، ولذلك فالحكم الذي يصدره - سواء أصحّ أم لم يصحّ - هو حكم على آليات الاكتساب من تعلم وتربية وتلقين أكثر مما هو حكم على نظام اللغة، والثاني أن ما يقوله لا يمكن أن يكون حكما على اللغة العربية وإنما هو في أقرب الاحتمالات حكم على نظام تمثيلها الخطيّ، أي كتابتها، بل حتى في هذا الاحتمال لن يَصدق حكمه لأنه في الحقيقة متعلق بالكتابة العربية كما يقع اختزالها لأسباب تقنيّة واقتصاديّة، فتأتي عارية من نظام الحركات، وهذا في تاريخ الألسنة البشرية اليوم بدعة لا نعرف نظيرا لها كما أسلفنا منذ البداية.

أما الذي يمكن أن نجلو به هذا الاستشعار عند الناطقين بالعربية، المتداولين لها بإعرابها، المتكلفين في أدائها عناء الإفصاح ومشقّة اتقاء اللحن، المتمرسين برياضة الارتجال على عفو الخاطر وإملاء البديهة، فهو شيء تراءى لنا ثم انبثق فتجلّى بعد طول التأمل في حقيقة الإعراب، وامتداد العشرة للقضايا الناجمة عنه، ولا سيما عند تحقيق المقاصد : في صياغة المعنى أولا، وإيصال الرسالة ثانيا، وإنتاج الدلالة التي هي الجامع ثالثا.

ومدار الأمر في يقيننا أن الإنسان إذا انطلق يتحدث باللغة التي اكتسبها عن طريق التعلم - لا بالأمومة - فإنه يقيم من نفسه على نفسه رقيبا مَهْما تجوّدت مهارته فيها وأيّا كان الزمن الذي امتد به في تحصيلها، وهذه الرقابة الذاتية تزدوج بالضرورة بين السعي وراء المقصد الدلالي من جهة وإحكام إنتاج المعنى طبقا للمقاصد من جهة ثانية. وقد يتدخل عامل ثالث يتمثل في وعي خاص بنوعية المتلقي وطبيعة استعداداته مما ينعكس بالضرورة على منحى المتكلم

في تأليف الكلام وتخصيص مفاصله.

غير أن المتحدث باللغة الإعرابية، المستوفي لحقوقها النحوية، والمدقق لحركات الأواخر في مفاصلها – دونما ركون إلى نزعة المجهود الأدنى ودون اعتياد افتراضي على حدس السامع وتعديلاته الذهنية – يعيش مع اللغة تجربة مغايرة ولا سيما حين يَرتجل الكلام بعفو الخاطر، وعلى نسقٍ من المواءمة بين حضور المعنى وإنتاج الدلالة، بحيث يَغلق على المتلقي باب الاستباق عن طريق التوقع الظني أو الاستلهام الحدسي. وتتمثل هذه التجربة الخاصة في أنه – مثلَ سائر الناطقين باللغات غير الإعرابيّة – يقيم من نفسه على نفسه رقيبا يرعاه متدرجا به من لحظة التحفّز إلى لحظة التفوّه إلى لحظات الأداء مع امتداد أنفاس الأداء، ولكنه إلى جانب ذلك يقيم لنفسه رقيبا آخر فيستحدث منه وعيا ثانيا يتمثل في التعامل مع اللغة ومع المعنى على أساس مفاتيح الإعراب : فهو عند الإفصاح بلغته الإعرابية مرتجلا صيغَها ودلالاتها يتحصّن بحسّ استثنائي مبنيّ على درجة عالية جدّا من آليات التوقع في احتمالاته القصوى أو في احتمالاته الدنيا.

فإذا انطلق المفصح بجملة من الجمل كان حتما عليه أن يستشعر ما يتهيأ له المتلقي بمجرد حركة إعرابية جاءت في منطلق كلامه، أو ظهرت في منزلة من منازل البدايات فيه، وعندئذ ترى المتكلم يتحرك بمقتضى هذا التوقع، أو تراه يعدِّل من بناء كلامه بمقتضى غياب التوقع، وآداتُه في كل ذلك – إلى جانب ترتيب عناصر الكلام مما لا تختصّ به اللغة الإعرابية – هي مفاتيح الإعراب التي تتحول كمنبّهات للإيذان بالدلالة.

إن الإفصاح بواسطة اللغة الإعرابية يقتضي احترام حيثياتِ سلامة التركيب ومقتضيات سلامة البناء، ويتطلب تحاشيَ التعويل على قرائن السياق وبدائل المقام مما يتوسل به بعض الناس متكأ لإهمال شأن الإعراب أو الاستخفاف بإظهار حركاته حيث يتعين عليها الظهور، وإن الإفصاح ليستدعي كذلك تواؤما كاملا بين انبثاق المعنى وتشكل الدلالة وإنجاز الأداء حتى لكأنها عقارب الساعة اليدويّة ذات الجودة التقنيّة الراقية : يتناغم فيها مؤشر الساعات ومؤشر الدقائق ومؤشر الثواني، أو كأنها عدّاد إلكتروني تمرّ فيه الأرقام رأسيّا على لوحة مستطيلة ذات خانات أفقيّة.

إن الحركات الإعرابية لتسمح بقيام وعي جديد بنظام تركيب الكلام هو وعي من درجة ثانية، وسنصطلح عليه بأنه ضرب من النحو المضادّ يأتي مساندا للنظام النحوي المطّرد، ذلك أن الضدّية التي نقصدها ليست ضدية المناقضة، ولا ضدّية الإلغاء، وإنما هي ضدية الضمائد : هي ذاكرة مضادّة لأنها تعي الحدث والوقائع، وتحاول أن تعيَ كيف تشكلت الأحداث والوقائع، وتحاول أن تعي أيضا – بضرب من الافتراض المنهجي – ماذا كان يحصل لو لم تتحقق الوقائع والأحداث. إن مفهوم النحو المضاد الذي نصوغه هو ضرب من الآلية الذهنيّة والنفسيّة يحذقها المفصح باللغة الإعرابية حذقا، ويُحكمها إحكاما، فيتوسّل بها إلى السيطرة على استعدادات المتلقي الذهنيّة والنفسيّة، ومن هذه السبيل يتمكن المفصح من تكثيف إنتاج المعنى بغزارة فائقة.

إن النحو المضاد – الذي هو في نهاية المطاف حقيقة إدراكيّة – لَيجسّمُ خير تجسيم ما لم تعثر له اللسانيات النظرية بعدُ على مقبض إجرائي فاعل، ألا وهو نقطة تقاطع الإرسال والتلقي في عمليّة التواصل اللغوي، ذلك أن الوعي بحقيقة الأداء لدى المتكلم مع الوعي بشروط استقبال الرسالة وحيثيّات تلقيها يتماهيان في تلك اللحظة التي يُطوّع فيها المتكلم تركيبه للخطاب بحسب احتمالات ردود الفعل انطلاقا من البنية الإعرابيّة التي نعلم أنها بنية وسطى بين البنية المقطعيّة والبنية زفوق – المقطعيةس. وهكذا يكون مفهوم «النحو – المضاد» شفرة جديدة من شفرات تركيب الدلالة وتفكيكها.

إن المتكلم باللغة الإعرابية تراه في حقيقة أمره مستغلا لما نصطلح عليه بآلية النحو المضاد عندما ينطلق في إحدى محطات خطابه بجملة إسميّة منسوخة بإحدى أخواتها، ثم يبادر بعدها بذكر خبرها

ولا سيما إذا كان من قبيل أشباه الجمل الظرفية، فيطول الكلام وتتتابع مفاصله بأن تتوالى المعطوفات والمستثنيات والتراكيب الاعتراضيّة، وتمتد الأنفاس حتى يحين موعد ذكر المسند إليه من الجملة الإسميّة وقد أمسى إسما للناسخ، عندئذ ينطلق حوار جديد صامت بين أطراف التواصل باللغة، هو حوارٌ مُنْضَّد على الحوار الأساسيّ، يكاد يكون على تخوم منطقتين : منطقة الوعي ومنطقة اللاشعور.

فالسامع المتنبّه لحقيقة اللغة، والمتيقظ للآية الإعراب، والبصير بأثر النَّظم في صناعة المعنى، يشتدّ تركيزه الذهنيّ في تلك اللحظة منتظرا ألاّ يخطئ المتكلم في وضع حركة الإعراب التي تناسب إسم الناسخ، ولكن انتظاره مشوب بآليّة التّوقع السالب : أنْ يجانب المتكلمُ الصوابَ فيُخطئَ الإعرابَ. ومن الناس من يكون وعيه بتناسج النَّظم وآليات الإفصاح أضعف فلا يتيقظ توقعه تيقظا مخصوصا، فإن أخطأ المتكلم لم ينتبه إليه وإن لم يخطئ انتبه برهة دون أن يُطيل التّيقظ. ومنهم من لا يَردُ في ذهنه توقع الخطأ، فإن أصاب المتكلم مرّ الصواب على السامع دون أن يترك في ذهنه أثرا، وإن أخطأ المتكلم توتّر ذهنه وتشنجت أعصابه وقد يفوته تسلسل المعنى وانتظام دلالات التركيب.

كل هذا والمتكلم واقع خارج دائرة المناورة : نعني أنه مفصح انطلاقا من مقاصده وامتثالا لمداركه، فما بالنا لو جعل المتكلم من قضيّة التوقع واللاّتوقع لدى سامعيه آلة يعزف على أوتارها، ومنبضا يدغدغ به مشاعر الذين هم بحضرة خطابه يتلقونه بعفو الخاطر، فيعمد إلى شدّ الأنفاس، ويتقصد تكثيف درجات التوقع لدى المتوقّعين، وإثارة فضول الآخرين من غير المتوقّعين كي يخففوا ممّا خيّم عليهم من الغفوة. وما عسى أن يحدث من حوار صامت يتوالج مع الحوار اللغويّ لو عمد المتكلم في تلك اللحظة الحرجة - التي صنعتها درجات التّوقع واللاّتوقع - إلى تحاشي الإعراب والجلوس على ربوة السكون بعد نبذ الحركات؟

إن اللغة ملكة، وتحصيلها قرينُ تعلّمها، ولا تعلّمَ إلا لتعليم : إراديّ أو غير إراديّ. وسؤالُ اللغة يستدعي المعنى على قدر ما ينادي سؤالا المعنى سؤال آخر هو سؤال الدلالة : كيف تنشأ، وكيف تتجلى حتى يتمثلها الساعي إلى تحصيل ملكة اللغة. ولكن أسئلة اللغة والإرادة والتحصيل ترتدّ جميعا إلى سؤال واحد - متفرد ومستبدّ - ألا وهو سؤال الاكتساب : ما الذي منه حاصل بالذات وما الذي منه وافد بحكم الأعراض؟ وهل هناك سمات خاصة تميّز اكتساب اللغة الإعرابية من اكتساب أي لغة أخرى غير إعرابية؟

إن اللغة العربية - بأنموذجها الإعرابي - تمثل شاهدا ثمينا على شيئين يتصلان بحقيقة العلم بصرف النظر عن البعد الثقافي وعن المرجعية الحضارية، أي إن هناك مكسبا إنسانيا خالصا عند التأمل في أنموذج اللغة الإعرابية عندما تظل حيّة يتداولها المجتمع في كل استخداماته الرسمية والتربوية والمعرفية، وهذا مما أصبح يندر على مستوى اللغات الإنسانية المتداولة :

هناك - أوّلا - فرصة للعلم اللغوي يستكشف فيها كيف يتعامل الفكر مع مستويين من التنظيم عند الإفضاء بالكلام، مستوى ترتيب عناصر الخطاب ثم مستوى إحكام الروابط النحوية بواسطة علامات الإعراب، في تلك اللحظة يشتغل الذهن بنظامين متراكبين، كأنما هناك الوعي النحوي الأول ثم الوعي النحوي الثاني، وهذا ما صنعنا له مصطلحا فسمينا تلك الدرجة الثانية بالنحو المضاد على معنى أنه وعي رقيب متواصل.

وهناك - ثانيا - فرصة ثمينة لاستكشاف أسرار اكتساب الطفل للغة، فالتجربة التعليمية تثبت أن تداول اللغة العربية مع الأطفال بتحقيق حيثياتها النحوية تفضي بهم إلى استخدام اللغة بشكل نحوي سليم دون أن يكونوا قد حذقوا بعد دروس القواعد النحوية. وعن هذا تنتج حقائق علمية لا تتسنى أبدا عن طريق اكتساب الطفل للغات غير الإعرابية.■

«زوسْ» الأسطورة وإنتاجُ الدلالة

«أنسي الحاج» أنموذجاً

عبدالكريم حسن *

عنـدمـا قـررت الـدخـول إلى عـالم «أنسـي الحاج» الشعري، لم أكن أعرف شيئاً عن هذا العالم.. كنت أعزلَ إلا من بعض عُدَّةٍ معرفيةٍ، وأدواتٍ منهجيةٍ أستعين بها للدخول إلى هذا العالم المغلق، والخروج منه برؤية جديدة.

وها أنذا أقدم واحدةً من ثمرات هذه الرؤية في انتظار اكتمال المشهد الكلي.

ولقد يعني القارىءَ المختص أن يقطف ثمرةً أخرى من ثمرات هذا الغصن، كنت ألقيتها في سلة «ملتقى الثقافات» الذي نظمته الجامعة التونسية في ما بين السابع والعاشر من شهر كانون الثاني- ديسمبر ٢٠٠٤ بمناسبة مرور أربعين عاماً على «حولياتها»، وكان مسمى تلك الثمرة «التداعي وإنتاج الدلالة».

❖ ❖ ❖

زوس (١)

داناي
عندما وجدتُ لكِ هذا الاسم لم أكن
أعرف أنني زوس
الذي هبط عليكِ في السجن
مطراً من الذهب
وأنجبَ منك ذكراً
قتل جَدَّه حسب النبوءة وصار
بطلاً شعبياً من اليونان
حتى آسيا الصغرى.
فجأةً أخبرتِني
واستغربتِ كيف صادف الاسم
وآلمني استغرابكِ فليس غير زوس خليقاً بكِ
إله البرق والرياح والغيوم
سيّد العالم الأسفل والأوسط والأعلى
المخلّص المنتقم
المتعدد أسلوب الإغراء والزيارة
المرموز بالصاعقة بالنسر بالأفعى بالسنديان.
غيره لا يقدر أن يزور ويُغري داناي
(لا أريد أن يقدرَ غيرُه)
غيره لا طريق له إلى داناي
الإلهة العاشقة الحوريَّة الزائلة
التي حملها الموج إليَّ عذراء
فأنجبتُ كلَّ ما أنجبتُ منها
وألقيتُها
على الموج إلى المستقبل عذراء.

❖ ❖ ❖

"Un Inca libre penseur remarquait
qe le trajet immuable du soleil est un signe
egavalcse'd" (٢)

"ولكن «**الثبات في مسار الشمس علامةٌ من علامات العبودية**».

كـلُّ شـيءٍ في قصـيـدة «زوس» يـغـري باستحضار هذه العبارة. و«أنسي الحاج» كواحدٍ من أحرار «الهنود – العرب» لا يجد ضرورةً للخضوع إلى عبودية الثبات حتى وإن كان الثبات لمسار الإله – الشمس.

* أستاذ النقد الحديث ومناهج البحث في جامعة البحرين.

في الشعر العربي الحديث توظيفٌ جميلٌ متنوعٌ طريفٌ للأسطورة. ولكن «أنسي الحاج» لا يرضيه أن يجري على هذا المسار، فيتخذ لنفسه مساراً آخر يتحرر فيه من غواية الديمومة، ويحرر الأسطورة من عبودية الكمال. فلْنَجْرِ معه في هذا المسار، ولتكنْ غوايتنا الوحيدة نشوةَ التيه، وتدجينَ الكتابة.

القصيدة سَفرٌ في الأسطورة.. كلُّ مستقبلٍ فيه يشدُّ إلى ماضيه.. وكلُّ اندفاعةٍ إلى الأمام انعطافةٌ إلى الوراء.. خطوةٌ تتقدم.. خطوةٌ تنثني.. في النص كما في الفهم.. تلك هي الغواية التي تبدأ من أحضانها غواية الكتابة.

القصيدة صوتان؛ أنا وأنت.. أنتِ التي تتأودين بين ذراعين طويلتين مأخوذةً بالذهول. أنا.. أنتِ.. أنا.. تلك حركة القصيدة.. دورانها.. نشوتها.. ضميرٌ ينفرج لينطوي على ضميرٍ باغته كلُّ هذا الحب الطاغي.. هذا الحب المجنون.

الحركة الأول حركةٌ يقوم بها الشاعر: سماها «داناي» فاكتشف أنه «زوس».

الحركة الثانية حركةٌ ترسم ردَّة فعلها: فجأةً أخبرتْه، واستغربتْ كيف صادف الاسم.

الحركة الثالثة حركةٌ ترسم ألمه من ردَّة فعلها: وحده «زوس» خليقٌ بها.. وحده يستطيع أن يزورها ويغريها.

A - **الحركة الأولى:**

وتنسجها تسعة الأسطر الأولى.

الشاعر هو مَنْ سمَّاها «داناي». ولكن الاسم – هنا – لا يستحضر مُسمَّاه كما هي العادة، إنما يستحضر مُسمِّيَه.. سماها «داناي» فحضر له «زوس» محضراً معه كل هذا التوظيف الجديد.. التوظيف الجميل للأسطورة. سمَّاها «داناي»، فتحول إلى «زوس».

المفارقة الجمالية في هذا التوظيف أنه لا يتخطف الأسطورة تَخطُّفاً.. لا يعرض لها لمحاً.. إنما هو يستحضرها كما هي.. ينقلها نقلاً.. يجيء بها كاملةً لا زيادة فيها ولا نقصان.. إنه – بصيغةٍ أخرى – لا يتعامل معها كنصٍ غائبٍ، بل يتعامل معها كنصٍ حاضر.

في الأسطورة أن «داناي» نزيلة السجن.. أن سجنها لا أبواب له تسمح لها بالخروج، أو تسمح لغيرها بالدخول. سجنها منيعٌ.. مناعته تحول بينها وبين الآخرين حتى وإن أرادت. سجنها هو هذا الحدُّ الفاصل بينها وبين عالم الرجال.. هو هذه القطيعة بين العالمين. هل سجنتْ نفسها بنفسها؟ أم سُجنتْ؟ الأمر سِيان.. المهم في الأمر أنها في حالة مَنْ لا يُطال.

هي لا تُطال.. هو لم يطرقْ باباً يفضي إليها.. لم يكسر باباً.. لم يتسلقْ سوراً.. لم يخترق جداراً.. هو لم «يخترقْها».. نزل عليها «**مطراً من الذهب**».. أدركها احتواءً لا اختراقا.

الصورة قلبٌ للعلاقة العادية بين الرجل والمرأة. المرأة في العادة هي التي تحتوي الرجل. الرجل هنا هو الذي يحتويها.. «**هبط عليها زوس في السجن مطراً من الذهب وأنجب منها ذكرا..**».

ولستُ أدري ما الصحيح في اللغة: أنجبَ منها؟ أم أنجبَ لها؟ وأنجبَ منها؟ أم أنجبتْ منه؟ ولا أدري هل أحطم رأسي على أسوار هذه المسألة التي لم يحطم رأسَه على أسوارها القاموس؟ أم أن الاغتصاب وحده؛ الاغتصاب المعرفي هو الذي يفتح لي أبواب طيبة؟

ليكنْ، ولأستنفرْ هذه الدلالة من المعجم: «أنجبَ من الشجرة فرعاً: قطع». وليكنْ أن أستعين بآلية الإبدال commutation التي تزودني بها اللسانيات الحديثة:

... هبط عليكِ في السجن
مطراً من الذهب
و(اقتطع) منك ذكراً

ألا نجد أنفسنا – مرةً أخرى – بإزاء علاقةٍ مقلوبة؟ علاقةٍ تعكس علاقة النسب السائدة؟ أليس الذكر – في العادة – هو مَنْ يُقتطع من «الشجرة» الأبوية؟ ولكنْ؛ هوذا يُقتطع – هنا – من شجرة الأم.. هو الذي:

قتل جدَّه حسب النبوءة وصار
بطلاً شعبياً من اليونان
حتى آسيا الصغرى.

ألا يعزز هذا تأويلنا القائم على قلب علاقة النسب المتداولة؟ إن قتل الأب ظاهرةٌ معروفةٌ في التحليل النفسي. وقتلُ الذكر جدَّه لأمه يحمل اعترافاً

صريحاً بالنسب الأمومي. صحيحٌ أنه لا يقتل أباه.. ولكنه صحيحٌ أنه يقتل مَنْ يحلُّ محلَّ أبيه.. إنه يقتل بديل أبيه، ليصبح «بطلاً شعبياً»، مما يضعنا – مرةً أخرى – أمام الترسيمة «Le schéma» التقليدية لعقدة أوديب.

قلنا إن الأسطورة منقولةٌ نقلاً إلى القصيدة.. لكننا لم نقلْ إن الوحدات الأسطورية الصغرى «Les mythèmes»(٣) تتحول في القصيدة إلى وحداتٍ شعريةٍ صغرى «poétemes». فلنعدْ إلى الوراء، ولنقرأْ:

عندما وجدتُ لكِ هذا الاسم لم أكنْ
أعرف أنني زوس

المجال الدلالي المشترك بين الأسطوري والشعري هو هذا التقابل الماثل بين البشري وما فوق البشري. فـ «زوس» إلهٌ لا كالآلهة. والشاعر عاشقٌ لا كالعشاق.. كلاهما يحمل سمةً مضاعفةً في العشق. الأول يعلو على البشر بألوهيته، ويعلو على الآلهة في ألوهيتها. والثاني يعلو على العشاق في عشقه، ويعلو على مَنْ كان منهم يعلو في عشقه عشقَ البشر.

هذه السمات الدلالية تتفجر – فيما بعد – في صورتين؛ الأولى صورة مَنْ «**هبط مطراً من الذهب**»، والثانية صورة مَنْ «**قتل جدَّه حسب النبوءة وصار بطلاً شعبياً...**».

في الصورة الأولى احتواءٌ للحبيبة. في الصورة الثانية اعترافٌ بسيادتها. فعندما أحبَّها الشاعر أقرَّ بالنظام الأمومي. أحبَّها ذاك الحب الخارق، فوجد نفسه العاشق الخارق.. وجد نفسه «زوسَ» الذي يخرج على علاقة السيطرة السائدة.. سيطرة الذكر على الأنثى.. ويُقرُّ بالنظام الأمومي.

فلنعدْ إلى «داناي» لنقرأها مرتين؛ مرةً إذ نقرأ الاسم اليوناني بحروفٍ عربية. ومرةً إذ نقرأه بما يمكن أن تشي به «الياء» ولو في مظهرها الخارجي من ضمير الملكية.

لا قسر في الأمر، ولا إجهاد. كلُّ ما فيه إشعاعٌ تراجعيٌّ للصورة الشعرية.. إشعاعٌ يصدر عن شعرية «زوس»، تتحول معه شعرية «داناي» إلى «حبيبتي»، فكأن الشاعر يقول: «عندما وجدت لكِ هذا الاسم».. عندما سميتكِ حبيبتي، لم أكنْ أعرف أنني عاشقٌ غير عادي.. عاشقٌ فوق البشر.. وافى عليكِ أنتِ التي لا تُدْرَكين.. طالك أنتِ التي لا تُطالين.. نصَّبكِ مليكةً على القلب أنتِ المنيعةُ التي تتحصَّنُ في فرادتها، ويستجيب لها طوفان هذا الحب الفريد.

B - الحركة الثانية:

وتنسجها «أنتِ» في سطرين شعريين وحسب؛ سطرين ترتعش على هدبيهما علامة الذهول:

فجأةً أخبرْتِني
واستغربتِ كيف صادف الاسم

«فجأةً» أخبرتْه.. بماذا؟.. لا أدري. كل ما أدريه أن الفعل في حاجةٍ إلى ثلاثة مفعولاتٍ غاب منها اثنان بلا قرينة. و«فجأةً» نجد أنفسنا بإزاء انتهاكٍ آخر للنحو.. انتهاكٍ يفتح الباب لإنتاج الدلالة.

هل أخبرتْهُ أنها حقّاً «داناي».. ويا للمصادفة المدهشة أن يتطابق اسمها مع الاسم الذي سمَّاها به الشاعر؟!.

ربما كان ذلك؛ ولكنَّ البقاء في هذا المستوى يُبقي الدلالة في قيد المعنى «dénotation». فلنمض إلى الأمام، ولنرَ كيف تمضي الدلالة.

C - الحركة الثالثة:

واستغربتِ كيف صادف الاسم
وآلمني استغرابُك...

آلمهُ استغرابُها لأنه كان ينتظر منها موقفاً آخر.. شعوراً آخر. فلنعدْ خطوةً إلى الوراء، ولنبدلْ بالدالِّ الشعري مدلوله الذي أفضى إليه التحليل:

فجأةً أخبرْتِني (أنكِ حبيبتي)
واستغربتِ كيف صادف الاسم
(أنكِ حقاً حبيبتي)
وآلمني استغرابُك...

ينقلنا هذا التأويل من قيد المعنى إلى فيض المعنى، ولكنه لا يحسم موقف الحبيبة. و«إخبارها» له أنها حبيبته لا يتضمَّن تبادليةً في الحب. إنه يعلن عن حبه لها، ولكنه لا يعلن عن حبها له. وهنا موضع ألمه من استغرابها إذ سمَّاها حبيبته. هو يؤله ذاك، ويؤلمنا نحن أننا لم نمسك بعدُ بأسباب هذا الألم.

... آلمني استغرابُكِ فليس غير زوس خليقاً بكِ

إله البرق والرياح والغيوم
سيد العالم الأسفل والأوسط والأعلى
المخلِّص المنتقم
المتعدِّد أسلوب الإغراء والزيارة
المرموز بالصاعقة بالنسر بالأفعى بالسنديان.

في النص الشعري مجموعةٌ من النعوت التي تلحق بـ «زوس». ولكلٍّ منها امتداداته في النص الأسطوري الذي يقتضي التحليل رصد وحداته الأسطورية الصغرى وتعيينها قبل العودة إلى النص الأول لتعيين دلالاته الشعرية.

في الأسطورة «**أن البرق هو ما يأتي من الصاعقة، وأن السيكلوب ذوي العين الواحدة هم الذين أنعموا على زوس بالصاعقة كسلاحٍ هجومي، وأن زوس وحده هو الذي يملك حقَّ استعمال الصاعقة. وبفضل ما يحدثه برقها القاتل من الرعب، كان زوس يهيمن على عائلة المشاكسين من آلهة الأولمب**»(٤).

وفي الأسطورة «**أن زوس سجن الرياح لاعتقاده بأنها إن لم توضع تحت المراقبة، فإنه سيكون في مقدورها يوماً من الأيام أن تذهب بالأرض والسماء. ونزولاً عند رغبة هيرا كلف زوس إيول بحراستها**»(٥).

فلنقرأ الشعري في ضوء الأسطوري، ولنتذكرْ أن «زوس» الأسطوري هو ذاك العاشق الخارق الذي يتجاوز بعشقه قدرة البشر على العشق، ففي ضوء هذا السياق العاطفي سنقرأ «زوس» القصيدة.

عواطفه:
برقٌ يومض في قوةٍ وخطفْ..
عاصفةٌ تقتلع، فلا تبقي ولا تذر..
غيومٌ يكفهرُّ لها وجه السماء الذي يشفّ
عن وجه شاعرٍ مكفهرٍ بدوره.. منطوٍ
بدوره على ذاته.. قد ينفجر مطراً، وقد لا
ينفجر..

ذاك هو «زوس».. عواطفه جامحة.. تفصح عن نفسها أو لا تفصح.. تطفو أو تغور في الأعماق.. تعصف بصاحبها، ولا تعبِّر عن ذاتها إلا ومضاً. هل عرفتَ الآن لماذا يؤلمه استغرابها؟ «**فجأةً أخبرتِني واستغربتِ**» أنني العاشق الخارق للمألوف.. وآلمني أنكِ لم تكتشفي حبي.. لم تكتشفي العواطف التي تعصف بي.. تومض لك.. ولا تعبّر عن نفسها.. لا تذوب في المطر.

ولئن كان «زوس» هو ذاك العاشق الأكبر، وكانت العوالم التي يسودها؛ أسفلها وأوسطها وأعلاها، عوالم الحب، إن الشاعر أيضاً هو ذاك العاشق الذي لا يترك طريقةً لا يطرق بها عالم الحب.

مخلِّصٌ ومنتقمٌ هو في آنٍ واحد.. مليءٌ بالتناقضات.. يحبُّ ولا يعبِّر عن حبه.. ويحبُّ ولا يطلب أن يُحَبَّ برغم أنه يُحِبُّ بما لا يترك مجالاً لمزيدٍ من الحب. أليس هو سيدَ عوالم الحب؟

سمَّاها «داناي» فاكتشف أنه «زوس».. و«**فجأةً أخبرتْهُ واستغربتْ كيف صادف الاسم وآلمه استغرابها**»..

أيكون ذلك أنه عندما أخبرها بحبه لم يكن يعرف أنه يحبها كل هذا الحب الطاغي؟ أم يكون أنه عندما اكتشف حبه لها، أومأ به إليها، فاستغربتْ أن يكون على هذا القدْر من الحب، وآلمه استغرابُها؟ آلمه منها أنها لم تفهم حبه لها.. لم تفهم ما يعصف به من الحب، هو الذي لم يترك طريقاً للحب إلا سلكها.. تحوَّل.. تبدَّل – وعلى غرار «زوس» – تبعاً لما يُمليه العشق، أو تمليه العشيقة «**فمرَّةً يتحول إلى أفعى ليختبىء أو يُغري، ومرةً يأخذ - على غرار الحبيبة - شكل السلواة، ومرةً يتحول إلى عصفور بلَّلَهُ القطر من أجل أن تحنَّ عليه «هيرا، وتضعه على صدرها**»(٦).

تتحول أساليب «زوس»، وتتحول على غرارها – أساليب الشاعر. يتحول الشعري على غرار الأسطوري. هذا وفقاً لما تمليه «داناي». وذاك وفقاً لحالاته النفسية المتقلبة. تتعدد أساليب الشاعر لإغراء الحبيبة.. تتعدد طرقه لزيارتها.. لطَرْق أبواب حياته.. أبواب قلبها.. ولكنها لا تفهم.. لا تفهمُ:

أنه المرموز إليه بالصاعقة.. أن هذه إن
سقطت أحرقت..
أنه المرموز إليه بالنسر؛ رمز الرجولة
والفحولة والكبرياء..(٧)

أنه المرموز إليه بالأفعى؛ رمز الشفاء الذي يخلّص من كل داء..

أنه المرموز إليه بالسنديان؛ معبد العَرَافة الخاص بـ «زوس» الخارق بقدرته على الإحاطة بالعوامل الخفيّة، واستبصار النوايا، والدخول إلى سرائر الأيام..(٨) طائرهُ النسر.. شجرته السنديانة.. معابده الرئيسية في بلد السنديان.. ومنذ أن انتصر وإخوته على التيتان المتحالفين مع «كرونوس»، حكم السماء، وهيمن على العالم.. إلهُ العدالة والعفو.. الذائدُ عن الضعفاء.. المقتصُّ من المجرمين..»(٩)

فهل يقدر غيره «**أن يزور ويغري داناي**»؟ غيره لا يقدر، بالتأكيد. وبالتأكيد كلما تجمَّلت صورة الخصم، تعززتْ صورة البطل. كلما تضخمتْ صورة المحب، كانت صورة الحبيب أكبر. فللشاعر أن يتعملق، وللحبيبة أن تتمنَّع.. له أن يكون العاشق المجنون.. ولها أن تكون العشيقة المثال.

غيرهُ لا يقدر أن يزور ويغري داناي
(لا أريدُ أن يقدر غيرُه)

غيرُه غير قادرٍ على مطاولتها. وحده الجدير بها.. القادر على مطاولتها، وإن كانت مطاولةً لا تعود بها. فهي معلَّقةٌ بين أهداب ابتهاله، وغيوم احتمالاتها.

محبٌّ مجنون.. وحبيبةٌ محيِّرة. وحبٌّ حالةٌ من الجنون تكثَّفتْ في التي تكثفتْ في ذاتها كلُّ الكائنات:

غيرُه لا طريق له إلى داناي
الإلهة العشيقة الحورية الزائلة
التي حملها الموج إليَّ عذراءَ
فأنجبتُ كلَّ ما أنجبتُ منها
وألقيتُها
على الموج إلى المستقبل عذراءً.

إلهةٌ.. حوريةٌ.. إنسيَّةٌ.. تلك هي الحبيبة التي حملها إليه الموج عذراء، فاحتجبت «داناي»، وانبثقت «أفروديت».

«أفروديت» هي التي انبثقت من الموج(١٠).. طلعتْ عاريةً من الزبد، تمتطي صَدَفة.. وحين نزلتْ أول ما نزلت على جزيرة «سيتير» «Citère» كانت الأعشاب والأزهار تنبت على خطوها(١١). وإثر مغامراتٍ قامت بها «أفروديت» قررت الرحيل إلى مدينة بافوس «Paphos» حيث استعادت عذريتها في البحر(١٢).

السِمةُ الرئيسية لـ «أفروديت» حزامها السحري الذي جعل منها معشوقة العاشقين.

في روايةٍ أن «أفروديت» ابنةٌ لـ «زوس». وفي روايةٍ أخرى أنها ابنته بالتبني(١٣).. أنه لم يتصل بها جنسيا.. أن المفعول السحري لحزامها أبقاه في حالٍ من الرغبة الدائمة نحوها.

ألا ترى كيف تعاملت القصيدة مع «أفروديت» بغير ما تعاملت مع «داناي»؟.

كانت «داناي» نصاً حاضراً، ولكن «أفروديت» نصٌّ غائب. «داناي» منقولةٌ إلى الشعر، فأما «أفروديت» فشعرٌ يعيد إلى الأسطورة. في توظيف «داناي» جِدَّةٌ نشهد بها للشاعر. وفي توظيف «أفروديت» خطٌّ على مسارٍ قديم. وعلى الرغم من عذرية «أفروديت» فإن عذرية «داناي» تبقى صفحةً بيضاء تعرض كل مفاتنها للقلم.

ولقد يخطُّ القلم في ما يخطُّهُ أن «داناي» حبيبةُ الشاعر.. صنوُ «أفروديت».. أنها حبيبةٌ تُغري، ولكنها تستعصي.. أنها تلهب القلوب، ولكنها لا تُطال.. أنها تثير، ولكنها تطلع من كل نظرٍ ربيعاً بكراً، وجنةً جديدة. فليكنْ أن تكون عذريتُها سجنَها الآخر داخل سجنٍ يغمره مطرٌ متدفقٌ من الحب.. الشعر. وليكنْ إلقاؤها «**إلى المستقبل عذراءَ**» صلاةً إلى الحب.. عشقاً صوفياً يوقد المزيد من نار الحب.. نار الاستجابة للحبيب.. نار الرغبة الظامئة أبداً، وأبداً غير المرتوية.

❖ ❖ ❖

ولقد أشرتُ غير مرةٍ إلى التوظيف الخاص للأسطورة. وأظنُّ أنه آن الأوان للوقوف على هذه الخصوصية، ومقاربة جِدَّتها.

ففي دراسةٍ لي بعنوان «أوزيريس بين الرامز والمرموز»(١٤) حاولت مقاربة التوظيف الأسطوري في الشعر، وسميتُ الأسطورة «رامزاً»، والقصيدة «مرموزاً»، والمجال الدلالي المشترك بينهما هو الرمز. وانتهيت من تلك الدراسة إلى أن الأسطورة والقصيدة دائرتان متقاطعتان ينتج عن تقاطعهما أربع مناطق

دلاليةٍ متميزة: المنطقة الأولى هي الوحدات الأسطورية التي أهملتها القصيدة. والمنطقتان الثانية والثالثة هما الوحدات الأسطورية التي أخذتها القصيدة أخذَ إيجابٍ أو نفي. وأما المنطقة الأخيرة فهي الوحدات التي أضافتها القصيدة إلى الأسطورة.

المجال الدلالي المشترك هو العلاقة بين الرامز والمرموز.. بين الأسطورة والقصيدة.

في هذا المجال الدلالي يحافظ كل دالٍّ أسطوري على مدلوله، سلباً أو إيجاباً، عندما ينتقل إلى القصيدة.

ولكن القصيدة التي بين أيدينا لا تتقاطع فيها مجموعة من الوحدات الدلالية مع مجموعةٍ أخرى. إنما هي مجموعةٌ تطبق على مجموعةٍ أخرى. فالتقنية التي اعتمدها الشاعر تقنية النقل بالمعنى المعجمي للكلمة. قام الشاعر بنقل أسطورة «زوس» و«داناي» من سياقها الأسطوري إلى سياقٍ شعري اكتسبت معه دلالاتٍ جديدة. فالعملية لا تتعلق إذاً بمجالٍ دلالي مشترك، بين سِمةٍ هنا، وسِمةٍ هناك، إنما تتعلق بانتقال السمات كلها من سياقٍ إلى آخر.

ولقد أفضتْ هذه التقنية إلى تفريغ كلّ دالٍّ أسطوريٍ من مدلوله الذي كان يحمله، ليمتلىء بمدلولٍ جديدٍ يحدده السياق الشعري. فالدالُّ والمدلول الأسطوريان كلاهما يتحول إلى مجرد دالٍّ يكتسب مدلوله من القصيدة.

تلك حالة «زوس» و«داناي». ولكنها ليست حالة «أفروديت».

في الحالة الأولى تتحول الأسطورة كلها إلى دالٍّ يكتسب مدلوله من السياق الشعري؛ سياق الحب. وفي الحالة الثانية يعيدنا النص الشعري إلى النص الغائب.. ويشترك النصَّان في مجالٍ دلاليٍ تصبح معه «أفروديت» رمز الحبيبة، وتنتج الدلالةُ من هذا التقاطع بين الرامز والمرموز.

في الحالة الأولى تنتقل الأسطورة إلى القصيدة. وفي الحالة الثانية تلتقيان في منتصف الطريق.

في الحالة الأولى اختراقٌ لثبات الكمال. وفي الحالة الثانية دورانٌ في هذا الثبات.

في الحالة الأولى مسارٌ آخر للشمس. وفي الحالة الثانية مسارٌ في مسار الشمس.

ولستُ أُفاضل بين الحالتين.. ولا أرى الأجمل بين الجميلين.. وكلُّ ما أراه.. أنني أرى وحسبْ.

❖ ❖ ❖

الهوامش

(١) تنتمي القصيدة إلى المجموعة الشعرية «ماضي الأيام الآتية» الصادرة عن «دار الجديد» في بيروت، الطبعة الثانية، عام ١٩٩٤. وكانت الطبعة الأولى لهذه المجموعة قد صدرت عن المكتبة العصرية في عام ١٩٦٥

(2) Friederich Nietzsche, La naissance de La la tragédie et Fragments postumes. 1869-1872, éd. Gallimard, Paris 1977, p235. Fragments 5[56].

(٣) للتعرف على هذا المصطلح البنيوي عدْ إلى دراستنا التي بعنوان «أوديب في التحليل النفسي والبنيوي»، مجلة «المعرفة» السورية، دمشق، العدد (٣٥٢)، كانون الثاني ١٩٩٣.

(4) Robert Graves, Les Mythes Grecs traduit de l'anglais par Mounir Hafez, éd; Fayard, Paris 1967, pp40..49.

(5) Ibid, p 141.

(6) Ibid.

(7) Ibid; p 8.

8) Ibid; p 148.

(٩) المصدر نفسه، في أكثر من موقع.

(10) Ibid, p 60.

(11) Ibid, p 46.

(12) Ibid, p 61.

(13) Ibid, p 62.

(١٤) «من البنية السطحية إلى البنية العميقة»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

اشترك في ثقافات لتصلك على عنوانك البريدي



الآن ثقافات في مجلدات فاخرة للسنوات الأولى والثانية والثالثة

أربعة أعداد في كل مجلد.. الثمن ٥٠ دولاراً أو ما يعادلها للمجلد الواحد
أرسل حوالة بريدية بالمبلغ على عنوان المجلة أدناه واحصل على نسختك



مرجع
لا غنى
عنه
للباحث
و
المثقف



ثقافات

صندوق بريد: 32038 ، الصخير – مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh

استنطاق الخطاب الشعري المعاصر وتأويله

علي الشرع *

إن إجراءات التأويل التي يعمد إليها متلقي الخطاب الشعري متنوعة ومتعددة على الرغم من أن النهج التأويلي يتحدد وفق المواصفات الخاصة التي يبدو من خلالها الخطاب ووفق المنطلقات المفترضة التي ينطلق منها منشئة، كما يتحدد وفق المواضعات الخاصة التي ينطلق منها متلقي الخطاب بما يتسم به من إدراك ودربة وألفة في الأعراف المتبعة في بناء النص الأدبي وفي التعامل معه أو في قراءته. ولهذا كله فإن الحديث عن كل الإجراءات المحتملة في تأويل النص الشعري يبدو صعبا. ومن هنا فإنني سأكتفي ببيان بعض هذه الإجراءات وفق الحالات الخاصة التي تعاملت معها. وقد عمدت هنا إلى اختيار نص قصير لأتمكن من الحديث المتكامل عن بعض الإجراءات التي تعتمد في التأويل. والنص الشعري الذي اخترت هو المقطعة المعنونة : موجة من قصيدة مرآة خالدة لأدونيس :(١)

مرآة خالدة

١-الموجه

خالدة
شجن تورق الغصون حوله،
خالدة
سفر يغرق النهار
في مياه العيون
موجة علمتني
أن ضوء النجوم
أن وجه الغيوم
وأنين الغبار
زهرة واحدة ....

لقد سبق أن تناولت هذه المقطّعة بالتحليل في أطروحتي لدرجة الدكتوراة، وكنت معنيا حينها باستكشاف بنية القصيدة في شعر أدونيس. وعلى الرغم من أن هذا الهدف لم يكن ليتحقق دون تحليل دقيق للنصوص الشعرية، إلا إنني لم أكن معنيا حينها ببيان طبيعة الإجراءات التي اتبعتها في تحليل النصوص، وبمعنى آخر لم أكن معنيا بالكشف عن طبيعة الإجراءات التي اتبعتها في التأويل. ولقد كان همي آنذاك أن أقدم خلاصة ما توصلت إليه لأثبت أن هذه المقطعة تندرج تحت ما سميته بنية المنظورات. أما الآن فإني أعود لأتأمل النهج الذي اتبعته في قراءة النص حتى أتوصل إلى هذه النتيجة، أي لأتأمل الأسئلة التي طرحتها على نفسي عندما باشرت قراءة هذه المقطعة، وبالتالي لأتأمل إجراءات الفهم والتأويل التي قادتني لمحاصرة نصّ الخطاب الشعري لأحدد ما ظننته قصدية الشاعر وأحددّ مفهومي أنا لهذا النص.

فهذه المقطّعة الشعرية، شأنها شأن معظم شعر أدونيس، تنطوي على غموض يستفزّ قدرة المتلقي ويدعوه للتسلح بما لديه من خبرة ودراية في لغة الشعر وأساليبه في إنشاء الدلالة، وطرائقه في تشكيل الصور والأخيلة كوسائل لإيداع الدلالات أو حملها والتعبير عنها. وقد لا يقتصر الأمر على ذلك،فمتلقى هذه المقطعة مطالب بأن يتوصل إلى التصور الفكري الكلي

* قسم اللغة العربية – جامعة اليرموك بالأردن.

الذي انطلق منه الشاعر وحاول أن يودع من خلاله انفعالاته وأفكاره وموقفه إزاء القضية التي شغلته. وبالتالي فإن المتلقي لا يستطيع أن يتعامل مع نصّ خطاب هذه المقطعة بالتهميش أو بالاختبار الجزئي دون النظر إلى الوحدة الكلية التي يفترض وجودها فيه. وهذا يعني أن المتلقي مطالب بتفسير كل مفردة وكل صورة فيها دون أن يفرّط ب (أو يتجاهل) التناغم الكلي المفترض وجوده في نص المقطعة الكلي.

عندما كنت أفكر بهذا النهج في قراءة هذه المقطعة من أجل تصنيفها ضمن بنى عامة تصدق على عدد أكبر من قصائد أدونيس، وقفت على ملاحظات كتبها كمال أبو ديب حول هذه المقطعة جاءت في سياق دراسة بعنوان «حيرة العالم بالكل (٢) «The perplexity of the all knowing». لم يكن هدف أبي ديب، كما يبدو، أن يفسر نص هذه المقطعة أو يؤوله، فحديثه عن هذه المقطعة جاء في سياق تصوّره لقصيدة أدونيس ممثلة، كما يقول، الصورة المصغرة عن العالم ، « microcosm » التي من خلالها يحاول أدونيس أن يعيد صياغة العالم الأكبر ويعيد خلقه وفق مخيلته الشعرية الخاصة. وهذا ما قاله أبو ديب (٣): «تصبح القصيدة الصورة المصغّرة عن العالم» «microcosm» التي تجسد رؤية أدونيس الأساسية إزاء الواقع وإزاء الإنسان والطبيعة وما وراء الطبيعة.

إنها تغدو الوحدة الكلية totality التي من خلالها تتآلف التوترات القائمة بين المتعارضات الحادة التي يغدو كل مستوى فيها تحويلا للرؤية الأساسية عن الواقع الكامن في القصيدة، إن القصيدة تصبح حدث تناغم وتوازن واكتشاف الاندغام والتداخل بين العناصر اللغويّة، وكل العناصر تتحرك نحو معنى مركزي (وهو ما يلاحظ) مستقرا في ظواهر متنوعة من الكون، والمعنى يشع من خلال العناصر اللغويّة المشكلة شبكة من العلاقات التي تعطي القصيدة شموليتها، وكل شيء في الكون يغدو عندها تجليا آخر لمعنى جوهري. وهكذا فالمرأة تبدو موجة تعلم الشاعر أن ضوء النجوم /أن وجه الغيوم/وأنين الغبار/زهرة واحدة.

«ولأن كل هذه العناصر المتباينة زهرة واحدة، فإن القصيدة تتعامل معها ماديا بمثابة زهرة واحدة. وهكذا فإن ما يصدق دلاليا ونحويا على عنصر، يصدق بالقدر نفسه، وبسهولة على العنصر الآخر. وهكذا فالجسد يمكن وصفه بلغة النجوم والغبار والزهور. والشجرة تغدو كتابا بالقدر نفسه الذي يصبح فيه القبر مرآة. واللغة تفقد وضعيتها المتصوّرة سلفا، كما تفقد وظائفها المنوطة بها، والألفاظ تفقد معانيها المألوفة، والمقولات النحوية لم يعد ينظر إليها منفصلة عن بعض بحدود حادة. اللغة تصبح جوهرا إنسانيا تمتلك (معه) حدودها الواضحة ومظاهرها المحددة فقط، من خلال تشكيلها في جسد من العلاقات الخاصة، (وهذا الجسد من العلاقات) هو القصيدة نفسها. إن اللغة تصبح قصيدة ضمن قصيدة».

لا أريد أن أناقش أبا ديب في هذا الطرح، أو أسائله عما يريد قوله، لكن الفكرة الأساسية التي استطعت أن استخلصها من هذا الكلام، هي أن القصيدة في شعر أدونيس هي التشكيل اللغويّ المجسّد لرؤية أدونيس إزاء العالم، وهي بهذا المعنى كما قال، الصورة المصغرة عن العالم الذي عاينه الشاعر في واقعه المادي، إن القصيدة كينونة لغوية تناظر كينونة العالم الخارجي وفق رؤية الشاعر ووفق مخيلته. ومن جهتي فإنني لا أختلف مع أبي ديب حول هذا الطرح العام إزاء القصيدة أو الشعر، فهو يتفق وتصورات نقدية عامة معروفه إزاء الشعر والأدب والفنون. لكنني في الوقت نفسه وجدت نفسي إزاء مثل هذه التساؤلات: ما مدى صلة هذه الملاحظات بمنطوق النص الشعري: دلالة وتشكيلا فنيا ؟ وما قيمة هذه الملاحظات بالنسبة لقارئ يريد أن يفهم النص ويفهم مقاصد صاحبه الفكرية أو دوافعه في إنشائه، أو يريد أن يعرف كيفية تشكيله لغة و أخيلة وبناء كليا،أو يريد أن يعرف موقع هذا النص مما يطرحه صاحبه في نصوص شعرية أخرى ؟. إن ملاحظات أبي ديب لا تسعف المتلقي في

تعامله مع هذا النص، فهي ملاحظات تطلّ على النص من خلال تصورات خارجية لا تفسّره ولا تفسر الإشكاليات الدلاليّة الغامضة فيه، ولا تفسّر طبيعة تشكيله اللغويّ أو التخييلي.

يضاف إلى ذلك إنّ ملاحظاته تثير حيرة المتلقي وبخاصة عندما يستخدم أبو ديب جزئيات من خطاب النص بطريقة تربك القارئ، وذلك ما نلاحظه في قوله: «... وكل شيء في الكون يغدو عندها تجليا آخر لمعنى جوهري. وهكذا فالمرأة تبدو موجة تعلم الشاعر أن ضوء النجوم /أن وجه الغيوم /وأنين الغبار /زهرة واحدة».

والإرباك وارد أيضا في قوله: «وهكذا فالجسد يمكن وصفه بلغة النجوم والغبار والزهور، والشجرة تغدو كتابا بالقدر نفسه الذي يصبح فيه القبر مرآة ... أن اللغة تصبح قصيدة ضمن القصيدة».

والشك يتزايد لدى المتلقي المعوّل على القراءة التأويليه عندما يجد أبا ديب يقدّم هذا الفهم لقول أدونيس التالي: «خالدة/شجن تورق الغصون/حوله». فقد ترجم أبو ديب هذه الجملة بقوله: "Khalidah, a sorrow which branches leaf around" أي «خالدة حزن تورق الغصون حوله» وهو الفهم الذي لا يتفق ودلالات النص في السياق الأوسع، ويتجافى وبنية النص وتوجيهاته الفكرية، وهذا ما سأوضحه بعد قليل.

والتساؤلات حول قراءة أبي ديب لهذا النص لا تقتصر على ما ذكرت، فمثلا: لماذا يتجاهل أبو ديب تفسير (أو التعليق على) قول الشاعر : خالدة سفر يغرق النهار في مياه العيون؟ ولماذا يكتفي دون تفسير، بتكرار ما قاله أدونيس :خالدة علمتني /أن ضوء النجوم/أن وجه الغيوم/وأنين الغبار/زهرة واحدة؟

ولماذا تجاهل أبو ديب في قراءته بيان معنى عنوان المقطعة : «موجة»؟ ولماذا لم يعمد إلى تفسير العلاقة بين الفقرات الفرعية المؤلفة لهذه المقطعة الصغيرة؟ وهي:

١-خالدة/شجن تورق الغصون/حوله.

٢-خالدة /سفر يغرق النهار /في مياه العيون.

٣-(خالدة) موجة علمتني /أن ضوء النجوم/أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/ زهرة واحدة.

إن كل هذه التساؤلات لا يمكن الإجابة عليها من خلال المنهجية التي أطلّ من خلالها أبو ديب على نص الخطاب الشعري في هذه المقطعة القصيرة. والمنهج المؤهل للإجابة عن هذه التساؤلات هو المنهج التأويلي، أو المنهج الذي يعتمد على القراءة الدقيقة لنص الخطاب الشعري، وهو المنهج الذي يستند إلى طبيعة خاصة بأدواته وإستراتيجيته وشروطه ومقاصده، وبماله من فعالية ليس في تأويل النص الواحد وإنما في قدرته على اكتشاف أمور أخرى في طبيعة التفكير الأدبي وتشكيله لغة وأخيلة وبناء كليا.

إن تأويل نصّ الخطاب الشعري، وانطلاقا من قراءة هذه المقطعة القصيرة وحدها يقتضي النظر في المستويات التالية:

أولا :المستوى المعلوماتي والمعجمي والمجازي:

يواجه المتلقي منذ البداية، في هذه المقطعة، بالمستوى المعلوماتي والمعجمي والمجازي، وذلك في جملتها الأولى : خالدة /شجن تورق الغصون/حوله ·فعلى مستوى المعلومة الخارجية ينبغي أن يعرف المتلقي أن «خالدة» هو اسم زوجة الشاعر. لكن هذه المعرفة قد تضلل المتلقي، فخالدة ليست مجرد اسم امرأة وإنما هي أيضا صفة دالة على الخلود. وهذا الاحتراس في تحديد دلالة خالدة أمر مهم لأننا سنواجه بمعنى الخلود عندما نتبين دلالة بقية جمل هذه المقطعة.

أما على المستوى المعجمي فينبغي أن يتنبه المتلقي إلى أن كلمة «شجن» تعني أكثر من دلالة فهي «حزن» وهي «غصن» أيضا والمعنى الثاني، ربما، أبعد عن ذاكرة المتلقي من المعنى الأول، على الرغم من اتساع حضوره في مادة «شجن» وقد لاحظنا فيما سبق كيف اختار أبو ديب المعنى الأول أي «حزن»·

واختيار المعنى المعجمي الأنسب وفق معطى نصّ الخطاب الشعري، أمر في غاية الأهمية بالنسبة

للقارئ المدقق في نصوص شعرية تعتمد الدقة أساسا لها، وتعوّل عليها كثيرا في البناء الفكري والجمالي في آن (٤).

إن مسألة اختيار المعنى المعجمي الأنسب تتحدد وفق السياق اللغويّ الضيق (الجملة الواحدة) الذي ترد فيه. ووفق السياق الدلاليّ الأوسع الذي يتجاوز حدود الجملة الواحدة ليشارف التوجه الفكري والتخيلي والبنائي الكلي الذي يندرج في سياق نص الخطاب الشعري. فلو كان المعنى المعجمي في نص الخطاب الشعري يتحدد في حدود الجملة الواحدة ،لكان الأمر هينا أن نقول مع أبي ديب وغيره: أن خالدة حزن تورق الغصون حوله، على الرغم من المجافاة البائنة بين الحزن وإيراق الغصون. فالمسألة لا تقتصر على دلالة الجملة الواحدة ،فالدلالة الأوسع الناتجة عن العلاقة بين الجملة وسابقتها ولاحقتها، تتطلب الدقة في الاختيار إذا كان القارئ معنيا بالنظر إلى بنية النص الفكرية والتخييلية كذلك.

لهذا كله فإن دلالة الحزن تنحى من معنى كلمة «شجن» وتختار دلالة «الغصن» على الرغم من عدم الغياب الكلي لدلالة الحزن حينما نتبين حصيلة التوجهات النهائية لدلالة المقطعة الشعرية كاملة. ومن هنا فإن الدلالة المقترحة للجملة الشعرية:

«خالدة/شجن تورق الغصون/حوله» هي: خالدة غصن تورق الغصون حوله. و لعله من السهل التدليل على هذا المعنى وفق التفسير المجازي، فخالدة بمثابة غصن أو تشبه الغصن، وحولها تورق الغصون، ومن هذه الدلالة المجازية البسيطة قد ينتقل المتلقي إلى دلالة مجازية أكثر خفاء وبخاصة لدى النظر في الجملة التالية : «خالدة /سفر يغرق النهار /في مياه العيون» كما سنرى بعد قليل.

إن الدلالة المجازية الأكثر خفاء لخالدة الغصن الذي تورق الغصون حوله، هي أن خالدة (الكائن البشري /المرأة)هي الحياة التي تورق حولها أو تنداح عنها حيوات أخرى (الأسرة على سبيل المثال). والتدليل على هذا المعنى كما أشرت قبل قليل يتعزز من خلال النظر والتأمل في دلالة جملة : «خالدة /سفر يغرق النهار /في مياه العيون» ولعله من السهل تبين الدلالة المجازية لهذه الجملة،فخالدة توصف بالسفر الذي يغرق النهار في مياه العيون، وتحديد دلالة «السفر» هو محور العملية التأويلية، فالسفر الذي يعني الرحيل قد تتحدد دلالته بوضوح في قول الشاعر: يغرق النهار في مياه العيون، أي بالدموع، ومن هنا يمكن الاطمئنان إلى الدلالة المجازية التالية: خالدة رحيل أو موت يبعث الحزن والدموع، أو يغرق النهار (الزمن) بمياه العيون.

إن التفسير المجازي الذي يوظف لاستكشاف العلاقة بين خالدة والغصن أو الحياة وبين خالدة والسفر أو الرحيل والموت، يبدو أقل فاعلية، أو بالأحرى، أكثر التواء في استكشاف العلاقة بين خالدة بمنظوريها (الغصن /الحياة والسفر/الموت)وخالدة بمنظورها الجديد المتمثل في الجملة التالية، وهي الأخيرة في هذه المقطعة الشعرية:

(خالدة) موجة علمتني
أن ضوء النجوم
أن وجه الغيوم
وأنين الغبار
زهرة واحدة ...

فالمقطعة الشعرية ابتداء من هذا المقطع المؤلف من جملة واحدة، تدخل نقطة انعطاف جديد في الدلالة والتشكيل اللغويّ، فالقفزة كبيرة بين أطراف التشبيه: خالدة (مشبه) موجه (مشبه به) وقدرة التفسير المجازي تتناقص في تفسير التفصيلات التي أعطاها الشاعر للموجة، فالموجة علمته أن ضوء النجوم ووجه الغيوم وأنين الغبار، زهرة واحدة. وهنا تنشأ تساؤلات كثيرة من مثل: من أين انبثقت صورة الموجه مشبها به لخالدة ؟ وما هذه الموجه التي علمته: أن ضوء النجوم ووجه الغيوم وأنين الغبار، زهرة واحدة ؟ وما العلاقة بين ضوء النجوم ووجه الغيوم وأنين الغبار ؟ وما العلاقة بين هذه الأوجه الثلاثة والزهرة الواحدة ؟ وما العلاقة بين هذه الأوجه الثلاثة

المشكلة لزهرة واحدة وخالدة ؟

إنني لا أخفي هنا أن تأويل هذه الجزئية من المقطعة الشعرية يدفع المتلقي إلى البحث عن وسائل أخرى غير أعراف التفسير المجازي. لكن مع ذلك فإن التفسير المجازي يمهد الطريق لتأويل هذه الجزئية من المقطعة الشعرية. فالتفسير المجازي الذي ربط بين خالدة والحياة، وبين خالدة والموت، هو نفسه الذي يمهد لاستكشاف العلاقة بين خالدة بمنظوري الحياة والموت من جهة وخالدة الموجه من جهة أخرى. بمعنى آخر إن النظر إلى خالدة من خلال هذا التفسير هو الذي يفسر انبثاق صورة الموجة كصورة جديدة أو منظور جديد لخالدة ٠فخالدة /الحياة هي مرحلة من مراحل كينونتها، وخالدة /السفر/الموت، هي مرحلة أخرى من مراحل كينونتها. وإذا كانت خالدة حاضرة في هاتين المرحلتين، فالمرحلتان تمثلان دورة كاملة لكائن واحد،وهل أقول مع هذا التفسير في كينونة خالدة (حياة وموتا)هما بمثابة الموجة تشكلا وتلاشيا؟

بهذا التفسير يستطيع المتلقي أن يوظف المستوى المجازي في الربط بين صور خالدة أو منظوراتها: خالدة: الحياة، الموت، وخالدة :الموجة. لكن الدلالة المجازية تتوقف عند هذا الحد وتتقاصر عن استكشاف علاقة خالدة بمنظوراتها السابقة من جهة، مع مجموعة التفصيلات التي ألحقت بالموجه من جهة أخرى. فهذه التفصيلات تبدو في منأى عن أعراف الدلالة المجازية. ومن هنا ينبغي على الملتقي أن يجرب مداخل أخرى في التفسير، ومن هنا يأتي الحديث عن ما أسميته المستوى الثاني وهو: مستوى التصور الفكري الذي ينطلق منه النص.

إن تعطل فاعلية التفسير المجازي يضع المتلقي إزاء ثغرة في سياق الدلالة المتكاملة للخطاب الشعري. ولا أريد أن أتحدث هنا عن أن متلقي الخطابات الشعرية يصادف الكثير من الثغرات في مسيرة الدلالة وتكامليتها وبخاصة لدى من لم يؤت القدرة الإبداعية الكافية لضمان دقة الخطاب. فبحث مثل هذه المسألة يتطلب النظر في أعداد كبيرة من النصوص الشعرية التي لم تستوف شروط الإنشاء.

ولدى الشعراء الكبار، وبخاصة في مراحلهم الأولى من الإبداع، الكثير من النصوص التي تتطلب الدراسة والتأمل. وحديثي عن تعطل فاعلية التفسير المجازي هنا مرتبط بنص شعري خاص وبشاعر يستعبد معه التفكير بنقص شروط الإنشاء الشعري.

إن المتلقي، عندما يجد نفسه إزاء ثغرة في سياق تكاملية دلالة الخطاب الشعري، مدعو لأن يتدخل ولأن يحاول استغلال كل طاقته المعرفية والخيالية، إذا أراد أن يقنع نفسه أو الآخرين بوحدة الخطاب الشعري وتكامليته. واكتشاف الثغرة في نصّ هو في الحقيقة المستوى الذي يمارس فيه المتلقي طاقة أكبر وحرية أوسع، فهو المستوى الذي يحتمل أوجها أكثر من الاختلاف، وذلك لأنه ينطوي على بقعة معتمة في سياق الدلالة اللغويّة والمجازية، وبالتالي فإن تحديد سير التأويل قد ينطوي على احتمالات مفتوحة تتفق ومقاصد صاحب النص أو تبتعد عنها لتفتح أفقا دلاليا جديدا يخضع أو يدين في قسم كبير منه إلى عقلية القارئ المؤول، ويتأثر نجاحا أو فشلا بآلية التأويل :دقة وسلامة وخطأ، في جزء أو أجزاء من نص الخطاب الشعري.

إن الثغرة الدلاليّة في نص الخطاب الشعري في مقطعة أدونيس تبدو، كما أشرت سابقا، في بعد الدلالة بين خالدة (الغصن /الحياة والسفر /الموت) من جهة، ومجموعة التفصيلات الدلاليّة التي ألحقت بالموجة من جهة أخرى. ولعل القفز على هذه الثغرة الدلاليّة، أو تجاوزها بإيجاد مبرر دلالي لها، يتحقق من خلال تبين أو اكتشاف التصور الفكري الكلي والموحد الذي يقبع خلف أية جزئية أو صورة خيالية في خطاب النص الشعري كله في هذه المقطعة، فوراء التخريج اللغويّ والتخييلي البادي للعيان يكمن تصور فكري مسؤول عن هذا التخريج ومفسر له في آن.

لقد ألمحت فيما سبق إلى أن الشاعر مستغرق في التأمل في كينونة خالدة، وفي دورانها الوجودي: حياة

وموتا ، و أوضحت كذلك أنه يرى خالدة :حضورا وغيابا بمثابة (أو كمثل) الموجه في تشكيلها وتلاشيها. ولعل السؤال هنا: هل يمكن القول إنّ هذه النظرة إزاء خالدة هي التصور الفكري الذي ينطلق منه الشاعر في هذه المقطعة الشعرية؟ والسؤال الآخر هو: إذا كان هذا التصور صحيحا فما فعاليته في تجاوز أو تفسير الثغرة الدلاليّة القائمة بين جملتي نص الخطاب: الأولى والثانية خالدة شجن تورق الغصون حوله/خالدة سفر يغرق النهار في مياه العيون زمن جهة ، وبقية نص الخطاب الشعري في جملته الأخيرة، من جهة ثانية؟ إن الإجابة على السؤال الأول قد تستنتج جزئيا من نص الخطاب الشعري نفسه في هذه المقطعة، فالخطاب واضح في ربطة بين خالدة (الحياة والموت) وفق التفسير المجازي والموجة. ولكن هذا الربط قد يتعزز أكثر من خلال الألفة الأوسع في شعر أدونيس نفسه، وذلك إذا شئنا أن نتبين معنى «موجه» وتطور دلالتها في شعره. وإذا كان بحث هذه المسألة يطول، وهو الأمر غير المتيسر في هذا المجال فإنني أشير فقط إلى مثل واحد في تأويل النصّ مدار البحث، وهو ما ورد لديه في قصيدة مرآة السؤال، في ديوان المسرح والمرايا (٥):

سألت قيل: الغصن المغطّى بالنار عصفور
وقيل: وجهي
موج ووجه العالم المرايا
وحسرة البحار والمنارة
وجئت، والعالم في طريقي حبر
وكل خلجة عبارة
ولم أكن أعرف أن بيني وبينه جسرا من الأخوة
من خطوات النار والنبوة
ولم أكن أعرف أنّ وجهي
سفينة تبحر في شرارة

لا أريد أن أكرّر ما قلته في هذه القصيدة (٦). لكن ما يهمني هنا هو الإشارة إلى هذا الربط الذي يقيمه الشاعر بين الوجه والموجة في قوله: «وجهي/موج» فأدونيس ينظر إلى حضور الكائن البشري في الوجود بوصفه ظاهرة متكررة: حضورا وغيابا، كظاهرة الموج المستمر في التشكل والتلاشي، وبشكل لا يخلو من عبثية، و إن كانت هذه النظرة تتفاوت في ايجابيتها وسلبيتها كما هو واضح في نص مرآة السؤال، فصوت النص الشعري الأول الذي قيل له : إن وجهه مجرد موجة هو غير صوت النص الشعري الثاني الذي اكتشف في نهاية القصيدة إن وجهة ليس مجرد موجة وإنما هو سفينة تبحر في شرارة، أي أن وجهة طاقة فاعلة تبحر في أفق النار وفق ما تتضمنه أسطورة الفينيق التي تقبع خلف النص الشعري بأكمله.

إن هذا التصور الفكري في النظر إلى طبيعة الوجود الإنساني بوصفه موجة ظاهرة متجذرة في شعر أدونيس، وهي الظاهرة نفسها التي نجدها في قصيدة مرآة خالدة، هي نفسها التي يستعان بها هنا في تأويل لغة هذه القصيدة ودلالتها وأخيلتها.

أما الإجابة على السؤال الثاني وهو : ما جدوى هذا التصور في تجاوز أو تفسير الثغرة الدلاليّة في مرآة خالدة، فإنها تقودنا -بحدود هذه المقطعة إلى مسارين الأول هو: إن الاعتماد على هذا التصور الفكري والإيمان بصحته، يجعلنا نتوقع دلالة متناغمة أو متسقة مع الدلالة التي سبق و توصلنا إليها من خلال التفسير المجازي، بمعنى أننا إذا توصلنا إلى أن خالدة دورة في الوجود: حياة وموتا، وأنها بذلك بمثابة الموجة تشكلا وتلاشيا، فإننا نتوقع أن يستمر هذا التصور الفكري في مسيرة نصّ الخطاب الشعري، أي نتوقع وجود دورة جديدة مماثلة. ومما لا شك فيه أن هذا التوقع يوفّر الفرصة الأكبر في كشف الدلالة أو تفسيرها، أو في القفز على الثغرة الدلاليّة. وأمّا المسار الثاني فإنه يدفعنا إلى تفحصّ مادة نصّ الخطاب الشعري: لغة وأخيلة ومرجعية فكرية، للتأكد من صحة توقعنا، أي من إمكانية اكتشاف دورة جديدة في كينونة خالدة تتفق وما اكتشفناه سابقا. ولقد سبق وأشرت أن التفسير المعجمي والمعلوماتي والمجازي قد توقف عن الفعل عندما وصلنا إلى التفصيلات الملحقة بالموجة

كمشبه به لخالدة، ومن هنا فإن اكتشاف التصور الفكري الذي ينطلق منه منشئ الخطاب سيكون عاملا حاسما في تحديد الإطار الذي تتبعثر فيه لغة الخطاب وأخيلته، وفي اكتشاف المؤثرات الخفية التي تسهم في إحكام لحمة الدلالة وتكامليتها، وأخيرا في العثور على النسق العام الذي تتحرك (أو تنتظم)فيه بنية النص.

لكن اكتشاف التصور الفكري الكامن وراء نص الخطاب، على أهميته، غير كاف وحده، إذا كان هذا التصور مرتبطا بمرجعية معرفية عازبة عن وعي المتلقي أو اطلاعه. ومن هنا فإن فعالية التأويل ستظل رهنا باكتشاف هذه المرجعية، ومن هنا أيضا يأتي الحديث عن المستوى الثالث في عملية التأويل، وهو مستوى مرجعية الخطاب المعرفية.

إن هذا المستوى، حقيقة، لا ينفصل عن المستويين السابقين، فهو حصيلة سلامة ودقة الإجراءات المتعبة فيهما، بل يمكن القول إن حصر مشكلة تعطل الدلالة الناتجة عن المرجعية المعرفية، لا يأتي إذا لم تكن إجراءات عملية التأويل في مستويي الدلالة اللغويّة والمجازية قد تمت وفق الأصول. فالتعثر في جانب منهما يترتب عليه مزيد من التعثر والتخبط في الوصول إلى، أو في حصر، هوية المرجعية المعرفية نفسها. والنجاح في تنفيذ إجراءات عملية التأويل في هذين المستويين كفيل بنجاح مماثل في مستوى المرجعية المعرفية حتى لو لم يتيسّر للمتلقي أن يكتشف هذه المرجعية. فالمتلقي الذي يهتدي إلى الثغرة في حركة دلالة نص الخطاب أو تكامليتها، ويؤشر إليها ويردّها إلى مرجعية معرفية مجهولة أو غائبة عن اطلاعه، يكون، في معنى ما، شبيها بمن لا يعرف معنى مفردة لغوية ، وبالتالي فإنه لا يعدم الحيلة أو الوسيلة للإحاطة بهذه المرجعية وكشف مكنوناتها. وهذا القول لا يبسط عمل المتلقي بل على العكس من ذلك إنّه يسلط الضوء على الدور المهم الذي يضطلع به المتلقي، فهو يكشف طبيعة العلاقة التي تجمع بين منشئ الخطاب ومتلقيه، وهو يكشف في الوقت نفسه عن

طبيعة الحوار الخفي بين منشئ الخطاب ومتلقيه إزاء مواضعات فكرية وجمالية مشتركة، ينطلقان منها معا. كما أن دور المتلقي يظلّ حاضرا وبقوّة في هذا المستوى من عملية التأويل، وذلك لأنه لا يتوقع في العادة أن تحضر دلالات المرجعية المعرفية في نص الخطاب دون أن تخضع لإجراءات خاصة يقوم بها منشئ الخطاب نفسه. وبالتالي فإن الكفاءة الأدبية المفترض وجودها في المتلقي، هي التي تؤهله لأن يمارس دوره الفعال في كشف محاولات التعتيم التي يلجأ إليها منشئ الخطاب للتغطية على، أو لتحوير، أو لتطوير، مرتكزات المرجعية المعرفية.

وإذا رجعنا إلى نص الخطاب الشعري في مقطّعة مرآة خالدة، فإنّ مستوى المرجعية المعرفية يفرض نفسه في عملية التأويل في القسم الثاني من هذه المقطعة الذي يغطي جملة شعرية واحدة هي : «موجة علمتني /أنّ ضوء النجوم /أنّ وجه الغيوم/ وأنين الغبار /زهرة واحدة». وقبل مناقشة المرجعية المعرفية التي تستند إليها هذه الجملة الشعرية، أذكّر بأنّ إجراءات التفسير اللغويّ والمجازي، وإجراءات التفسير المستند إلى التصور الفكري الكامن وراء الجزء الأول من هذه المقطعة -قد قادتنا إلى دلالة كلية واحدة وهي :أن الشاعر يتأمّل في وجود خالدة بوصفها كينونة متحوّلة بين قطبي الحياة والموت بشكل موجة أبدية التشكّل والتلاشي، أو أبدية الحضور والغياب. لكن هذه الدلالة تعطلت ظاهريا أو مؤقتا في الجملة الأخيرة من المقطعة: «موجة علمتني /أن ضوء النجوم/أن وجه الغيوم/أنين الغبار/ زهرة واحدة».

والسؤال الآن هو: هل نحن ما زلنا في إطار هذا التصور لكينونة خالدة في الجزء الثاني من المقطعة ؟ أو: هل هذا الجزء الأخير من المقطعة ما زال يقدّم لنا الدلالة نفسها التي لاحظناها في الجزء الأول؟ إن الإجابة على هذا التساؤل تقتضي مجددا أن نمعن النظر في لغة هذه الجزئية الأخيرة وأخيلتها بشكل موضعي حتى نتبين حقيقة الدلالة فيها، ولعله واضح أن كلمة «موجة» تمثل حلقة وصل بين جزئي هذه

المقطعة الشعرية، فهي من جهة تطّل على الجزء الأول من المقطعة الشعرية واضعة خاتمة لدلالتها بالمعنى الذي خلصنا إليه سابقا وهو: أن كينونة خالد بين الحياة والموت تمثل موجة أبدية التشكل والتلاشي، أو أبدية الحضور والغياب. وهي من جهة أخرى، تطّل على الجزء الثاني من المقطعة الشعرية لترهص بمشروع دلالة ما على الشكل التالي: أن هذه الموجة علمته: أن ضوء النجوم/أن وجه الغيوم/وأنين الغبار/ زهرة واحدة. وهذا يعني أن هذه الموجة تتضمن ثلاثة عناصر أولية هي: ضوء النجوم ووجه الغيوم وأنين الغبار - تتآلف في النهاية لتشكّل زهرة واحدة، فهي إذن عناصر أولية تنطوي عليها الموجة، وتتآلف معا لتوجد كينونة مركبة هي «زهرة واحدة». ومن هنا ينشأ السؤالان، الأول: من أين انبثقت هذه الموجة المؤلفة من هذه العناصر الثلاثة المشكلة في النهاية زهرة واحدة؟ والثاني: ما هذه الموجة الموصوفة على هذه الشاكلة؟

الإجابة على السؤال الأول يمكن أن تستنتج، بقدر كبير من التخيّل، من خلاصة ما توصلنا إليه في الجزء الأول من هذه المقطعة. فإذا كانت خالدة كينونة حيّة دخلت في مرحلة الموت وانتهت إلى دورة لاحقة جديدة هي دورة الموجة، فإن ذلك يعني أنها دخلت في دائرة الموت لتتحلل مجدداً إلى عناصر أولية هي العناصر نفسها المشكلة لأفق الموجة أي : أنها تحللت بهيئة : ضوء النجوم، ووجه الغيوم، وأنين الغبار، وأنها، أي خالدة، عادت لتتشكل مجدداً بكينونة مركبة من هذه العناصر الثلاثة، بشكل زهرة واحدة.

أمّا الإجابة على السؤال الثاني فإنها تقتضي أن نعرف تصوراً فكرياً ما ينظر إلى كينونة الكائن البشري على هذه الشاكلة، أي ينظر إلى الكائن البشري تحولاً أو دوراناً بين قطبي الحياة والموت عبر التحلل بشكل عناصر أولية ليتشكل من جديد بهيئة حيوية أخرى(زهرة واحدة كما هو الحال في هذه المقطعة الشعرية).

إن غياب مثل هذا التصور عن وعي المتلقي أو اطلاعه سيشكل جداراً يحول بينه وبين تبيّن الدلالة الحقيقية للجزء الأخير من هذه المقطعة. أما إذا عرف المتلقي مثل هذا التصور الفكري المعنى بالنظر إلى الكينونة البشرية على هذه الشاكلة، فإنه سيفتح احتمالات جيدة في إمكانية تبين دلالة هذه الجزئية وتبيّن طبيعة تفكير صاحب النص ، وتبيّن الآلية التي ينشئ من خلالها نص خطابه الشعري. إن معرفة المرجعية التي يستند إليها نص الخطاب الشعري أمر حاسم في عملية التأويل وتفسير آلية الخطاب.

لعله واضح أن التصورات الدينية المعنية بتفسير كينونة الكائن البشري ومصيره، مستبعدة كمرجعية معرفية في هذا النص الشعري. ولعل النص يحيلنا إلى ذلك التصور القديم الذي وضعه بعض الفلاسفة في طفولة الفكر البشري لتفسير نشأة الحياة ومصير الإنسان، أعني ذلك التصور الذي رأى أن الحياة تتشكل من عناصر أولية منها: النار والماء والتراب، وأن الإنسان سيظل رهن الدوران في الأشكال الحيوية حتى يتطهر ليتسامى أخيراً على هيئة نجم في السماء، وهو التصور الذي يعزى إلى هيروقليطس.

ولعل السؤال الآن هو: ما مدى حضور هذا التصور في منطوق نص الخطاب الشعري في الجزء الأخير من مقطعه «مرآة خالدة»؟.

لعله واضح أنه لا يتوقع من الشاعر أن يقدم هذا التصور الفلسفي مادة جاهزة في نص خطابه الشعري. فهو من جهة أخذ هذا التصور الذي يفسّر نشأة الحياة، وجعله بالاستعانة بالمعرفة العلمية الحديثة، نهاية المطاف للحياة: وهو من جهة أخرى، غلّف هذا التصور الفلسفي بآلية إنشاء الخطاب الشعري المعقدة. ومن هنا فان على المتلقي، إذ أراد أن يتثبت من صحة وجود هذا التصور الفلسفي في نص الخطاب الشعري، أن يتسلح مجدداً بآلية القراءة والتأويل، بما في ذلك آلية التفسير المجازي. وهكذا سيجد المتلقي نفسه، وفقاً لهذه المرجعية المعرفية الكامنة في نص الخطاب إزاء قراءة جديدة لكلام الشاعر: موجة علمتني/ أن ضوء النجوم/ أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/ زهرة واحدة.

فالتأمل في هذا التخريج اللغوي والتخييلي قد يقود المتلقي إلى استبطان المفردات والتعابير والصور، أو يقوده إلى استكشاف البنية الأعمق الكامنة وراءها. فعندما تستبطن لغة الشاعر أو ينفذ إلى البنية الأعمق فإن المتلقي يجد نفسه إزاء القراءة التالية: إن ضوء النجوم يتضمن فكرة النار كمصدر للضوء، وأن وجه الغيوم يتضمن الإشارة إلى الماء كمادة مشكلة للغيم، وأن أنين الغبار يتضمن الإشارة إلى التراب كمادة مشكلة للغبار.

ولعله لا يخفى هنا دور الدلالة المجازية المتخيّرة في إخراج هذه التصورات الفلسفية الكامنة في لغة نص الخطاب البادية للعيان. فقد اختار الشاعر من النار عنصر الإضاءة، أي عنصر الكشف، واختار من الغيم وجهه، أي عنصر التشخيص وإبراز القسمات، واختار من الغبار أنينه، أي عنصر الحزن والمعاناة الدائمة من التشكل ودورانه الأبدي.

ويتبقى على المتلقي أن يتأمل بعمق العبارة الختامية التي انتهت إليها منظورات الموجة (أو عناصرها الأولية) وهي: زهرة واحدة. فأين تقع هذه العبارة من سياق عملية التأويل؟ من الواضح أن عبارة زهرة واحدة، كما هو مبين في منطوق نص الخطاب الشعريّ، جاءت خلاصة أو نتيجة لمجموعة العناصر الأولية المشكلة للموجة: موجة علمتني/ أن ضوء النجوم/ أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/زهرة واحدة. وهذا يعني أن مجموعة منظورات الموجة، أو عناصرها الأولية، شكلت مجدداً كينونة مركبة حية هي: الزهرة.

وإذا تذكرنا أن الأصل الذي انطلقت منه الموجة ومنظوراتها، هو خالدة، فإن هذا يعني أن الصلة وثيقة جداً بين خالدة والزهرة. بل أن خالدة والزهرة تمثلان كياناً واحداً. لكن خالدة لم تدخل في أفق الزهرة أو مجالها إلا عبر التحلل والفناء، وهو المعنى المتمثل في العناصر الأولية المشكلة للموجة: (خالدة) موجة علمتني/ أن ضوء النجوم/ أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/ زهرة واحدة. فقد دخلت خالدة، وفق نص الخطاب الشعري في التحولات التالية: فهي حياة ضمن حيوات (خالدة شجن تورق الغصون حوله)، وهي موت وفناء (خالدة/ سفر يغرق النهار في مياه العيون/ وهي كينونة في مرحلة التحلل وإعادة التشكل من جديد: زموجة علمتني أن ضوء النجوم/ أن وجه الغيوم/ وأنين الغبار/ «هرة واحدة».

ولعل المتلقي يدرك أيضاً هذه القصدية الواعية والجميلة في آن، عندما انتهت حركة التحول والدوران في كينونة خالدة/ المرأة، لتنتهي مؤخراً بشكل زهرة، ولعله يدرك أيضاً هذا الانفتاح على أفق دلالي جديد يتضمن إعادة الدخول في إطار التحول من جديد. فالزهرة، بمقدار ما تتضمن معنى الجمال، فإنها في الوقت نفسه، وربما بدلالة أقوى، تتضمن معنى الإعداد لبذرة الحياة من جديد. ومن هنا يأتي معنى الخلود المتضمن باسم خالدة: الكينونة البشرية الدائرة في أفق التحول الأبدي: حياة وموتاً وتحللاً، وإعادة تشكيل.■

الهوامش

(١) مرآة خالدة في: أدونيس، المسرح والمرايا، الآثار الكاملة م٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٤٨١.

(٢) راجع دراسة أبي ديب في:

Critical Perspectives On Modern Arabic Literature, Edited by ISSA Boullata, Three Contenents Press, 1980.

(٣) المرجع السابق، ص٣١٤.

(٤) ادونيس، المسرح والمرايا، الآثار الكاملة، م٢، ص٤٧٨.

(٥) راجع: علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، إتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧، ص ص ٨٩-٩٣.



قصائد قصيرة

علي جعفر العلاّق *

ضوء المحنة

للمها حُلمها،
للضحايا أناشيدهم،
للبرابرةِ الخائفين من النخلِ
وحشتهم : يكسرونَ
زجاجة روحيَ
مرتعدينَ، و بابلُ راكعةٌ
بين أنهارها، لا صلاة بلا وحشةٍ،
لا صلاة بعيداً عن الماءِ،

شعبٌ يهاجر، مرتدياً
ضوءَ محنتِهِ،
أين يمضي؟
و أيُّ غدٍ يتخيّرُ؟
أعياده معبرٌ بين موتين ، أيامهُ
ضوءُ قافلةٍ من دمٍ و سبايا
إلى أينَ؟
لا شيءَ غير ارتطام المها
بالمهالكِ ، لا شيءَ
غير ارتطام الضحى
بالضحايا...

* شاعر من العراق يعمل أستاذاً في جامعة الإمارات.

● اللوحة للفنان **عبدالرسول الغايب** / البحرين.

سيّد الوحشتينْ

لمصباحيَ، المكفهرِّ، الصغيرْ
وحشةٌ، ولهذي المتاهةِ : أعني السريرْ
وحشةٌ، فأنا ،الآن، يا صاحبي
سيِّدُ الوحشتينْ
أتدّفأُ بالحُلم ِحيناً،
و بالوهم ِحيناً،
وأرجعُ : شيخٌ من البردِ.
بينَ عظاميْ، و شيخٌ
من البردِ ملءَ اليدين

نبوخذ نصّر

واقفاً،
بينما الفجرُ يلفظُ أضواءَهُ
تحتَ دبابةٍ، واقفاً
عندَ خاتمةِ الجسرِ، كانتْ
يداهُ كسيفين ِمهترئينْ
قلبُه مثقَلٌ بالحصى :
ليسَ من حُلم ٍيتلَّظى على درعهِ
ليسَ من فرس ٍجامحٍ،
أو يدينْ

يتأملُ مرثيةَ النهرِ كان،
يشُّمُ رمادَ نواياه :

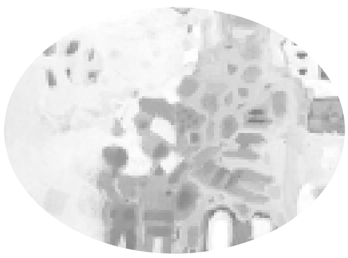
– أيتُها الريحُ ، أينَ مضوا؟
لا سباياىَ ينتحبونَ
قبالةَ عرشيَ،
لا مركبٌ،
لا هوىً،
لا خِضَمٌ
. . . .
ليس إلاّ
نهارهُ المُدلَهِمُّ

طيور المنافي

إهدئي كالحصى
يا طيورَ المنافيْ،
لوِّحي لبلاد الأسى بالدموعْ
لنهرين : من أُغنياتٍ
و جوعْ

حنين

إلامَ تحنُّ،
وممَّ تحارْ ؟
أجاءتكَ حوّاءُ بالحلمِ،
أمْ بالغبارْ ؟



رؤيا

حسين السماهيجي *

ما بينَ صَحْوِي والمَنَام
أسيلُ في النَّصِّ المواربِ
بين نثرٍ أنتشي برؤاهُ
في سِرْبِ اليمام
وبين شعرٍ يستعيدُ من السماء كتابَهُ
في لحظة التكوين. تأخذني
إلى عينين زاويتين. أستبقُ الطريقَ
أنا أو اللغةُ الكثيبُ
حضرتُ في لغتي، ولكني نسيتُ الرّملَ
في الجهةِ القصيّةِ من وريقاتي
رششتُ الماءَ في الجَنَبَاتِ
آنَسَنِيْ دمٌ ما زال في حَلْقِي
فرحتُ أرتّبُ الأشياءَ بالوحيِ المُؤَنَّثِ بِيْ
بآياتِ المَجَازِ إلَيَّ
آلهةٌ تُهَنْدِسُ ما اخترعناه
لنبقى نحن في آياتِنَا أنصافَ آلهةٍ
تُبَارِكُنا تعاويذُ النّساءِ
وتصطفينا أمّهاتٌ باذخاتٌ
لم تزل لغتي نقيضي الهَشَّ
تسلبني مواريثَ السَّماءِ
وَتُنْزِلُ السُّمَّارَ منزلَ لابثين
يُصَبِّغُونَ وجوهَهُمْ برمادِ موتانا
ويزدردون في عبثٍ لفائفَ تَبْغِهِمْ
يأتون قبل النَّصِّ في أكفانِهِمْ
يأتون بعد النَّصِّ كالموتى الذين تَسَلَّلُوا
من بَرْزَخِ الكُتُبِ المُقَدَّسَةِ.استهلُّوا الليلَ
بِالفوضَى، وحَاصَرَهُمْ سَدِيْمٌ من بقايا الخَلْقِ

ما انصرفوا إلى الآباءْ
ولم يحكوا عن الأبناءْ
تَتَكَسرُ الحكايةُ في مَعَاطِفِهِمْ
ويختبئُ الرُّوَاةُ وراءَ لَحْنٍ يَسْتَبِدُّ بنا
نُوَقِّتُ في الحكايةِ يَوْمَنَا
بنوافذٍ طَلَعَتْ عليها الشَّمْسُ
قُمْتُ أُفَتِّشُ الضَّوْءَ الشَّحِيْحَ
عن انكسارٍ لَمْ يَحِنْ لي
لم أجِدْ في الضَّوْءِ إلَّايَ.استهلَّ
بِيَ الإلهُ كتابةً أخرى
نَقَشْتُ على الجدارِ أيائلاً
تهفو إلى مَاءٍ
نَفَخْتُ الرُّوحَ في الأجسادِ
غَنَّيْتُ المَوَاوِيْلَ الجديدةَ
رَاقَصَتْنِيْ من نساءِ الحَيِّ أجْمَلُهُنَّ
رَاوَدْتُ القصيدةَ عن دَمٍ ينتابُنِيْ
أبْكِيْ لِعَيْنَيَّ اللَّتَيْنِ ابيضَّتَا
يا أيها المنذورُ للرؤيا انكسَرْتَ
ولم تَجِدْ في البئرِ مَنْ تحكي لَهُ إلَّايَ
لم أذهب إليكَ
ولم أجِئْ عَنْكَ. التفتُّ إلَيَّ
في جغرافيا النَّصِّ المُخَاتِلِ
بين حِبْرٍ أو كلامٍ
فَوَجَدْتُنِيْ في التِّيْهِ، لكنّي طَعِمْتُ المَنَّ وَالسَّلْوَى
وَظَلَّلَنِيْ أبي لَمَّا أفقْتُ
من القصيدةِ بِالغَمَام.

* شاعر من البحرين.

إهداءات شجرة الأسماء

إلياس لحّود *

❖ «سيِّدة» محمد شكري

عشرُ أيادٍ للخبّاز
يُتقنها بيديهْ
حافيةً برشاقةْ
سيّدةٌ شهقَتْ في الخبز الحافي

❖ المتعة قراءة

بأصابعهِ العشرةِ يَقرأ وجهَ أثينا
يتفجّرُ سطراً سطراً في أمواجِ بياضْ
يتجَعْلَكُ كالشّهوةِ
وتملّسُهُ المتعةُ قمصاناً لِـ كافافي

❖ نقش حميري..

عُقلاءٌ كتبوا بالأسماءِ على الحيطان:
les noms des foux
se trouvent partout??

❖ محاولة كوجيتو

«الأُولى
سيِّدتي الفُلّة
أنْ أربطَ شالاً في رأسكِ قطعةَ خيطٍ للزينة
أن أقرأ وَجهَك بالليلِ ..
وأغمرَ أسوارَكِ من خلف
.. ونمشي
لكي يحسبَكِ الحارسُ، حارسُ شارعِ غرناطة
في آخرِ هذا الليلِ
بأنّك زوجتيَ البلهاءُ فيتركُنا نعبرُ عكسَ السير إلى ..
والاحلى
سيدتي الفُضلى
أن نتلاقى في الكازينو .. عفواً في الكوجيتو ..
(مقهى الكوجيتو بمسالكِه الوعْرة بين القوسين)
واعَدَني ديكارتُ هناكْ
سنكون هناك تمام الفجر ونُلقي حجرين على العام الفارط
نكسرُ إبريقين
واعدني من مئةٍ وثمانين سنة
وأكثر من قرنينْ
سنُهرّبُ أزواجاً ملعونينَ وزوجاتٍ .. وخياناتٍ وبواريدَ
نموِّهها في حزَم الحطبِ المنصوبة أقواساً فوق الأكتاف
..
واعدني في الساعة إلا ..
سيدتي الفُلّةِ»

❖ بوابة جان جينيه

البوّابةُ : ورَقَةُ وردة
وجُنّةُ عصفورٍ في قُبلة

* شاعر من لبنان.

أمَرَ الدّوق المُتعكّز أن يخلعها بالجَذع المكسور

❖ إناء سولي برودوم

كرَّمني ..
جمّعني بيديه خزفاً مكسور
حين يُركّب أجزائي في أجزائي
ويُشدّشدها بأصابعهِ
تَتفجّر بين أصابعهِ
وتُبعثِر أشلائي في جراحاً وكسور

❖ وليمة أنسي

في البيتِ وحيداً
أتدفّقُ عبرَ مراياهُ وفِضّتِهِ اللمّاعة
بحراً بحراً ..
(وفداً وفداً حتى مدعوات الكافيار وشمسيّات الشامبنيون)
بين المدعوّين أموجُ
أملأُ نافذتي بالأحجار
أسدُّ الرملَ ببابي
وأُسَقّفُ وجهي بذنوبٍ خلف ذنوبٍ خلف دروبٍ خلف مروج،

❖ جنازة للحظة دريدا

إنّي.. إنّي.. إنّي
أسمع في البئر
صوتَ حطامي:
- يا بئر
يا بئر
يا فرساني المنتحرين عميقاً منّي

❖ شوكة عباس بيضون

وأُعلِّمُكم بعد فوات أواني جسداً هتّاكْ
وأقدّمُه منّي .. من كفّيه إليهِ ...

«خبزُ المغفرةِ » / «الصدعُ » الـ (لم يرمِ فيه أحدٌ شيئاً من زمنٍ)

خبز المغفرة (الشوكة حقاً فيه بطول ملاكْ)

❖ شينيّة رابعة للحُطيئة

(أرجلٌ ترفع عرشا

وأيادٍ تحت أجسادٍ حُفاةٍ تتمشّى

كنت في كفّيَ أمشي خلفيَ /

الموجُ أمامي /

البيت مربوطٌ ورائي / خطواتي هاوياتي

فوقيَ الخِشيةُ أو تحتيَ .. لا فرق فكلّي الآن يَخشى

وتفكّكتُ .. تماسكتُ على أجزائيَ العمياءِ :

صرتُ ألمُّ أرجائي بأرجائي

وأشلائي بأشلائي

وانشا

مثل ميلادٍ توشّى

... مثلَ ضوءٍ ينهشُ الآفاقَ نهشا)

❖ السّباق

«أقفل جَفنيك على عينيك لكي لا تُبصر ذلَّ نواحيكَ

ولا تفتحْ بابهُما حتّى تسمعَ صوتاً - صدعاً في آخر بيت حطيئه

يصيح بعدّائي الأفلاكِ : انطلقوا» ...

صباً لم أعهَدْهُ.. يُنوعٌ لا أتذكره

فوزية السندي *

في عينيك أراني،
أرى قدمي المتعبتين تنتشلان الوحل البارد
ثيابي المكنوزة نحو قلق ساري
ظلالي الذاهلة وهي تقتفي ضلالي،
دموعي المشتكاة، المجارة من وجنة لا تهتديني.

أشفق على مسراتي الكئيبة دونك.
أساور دياجير الكسير من تعبي.
أناور غاية النكران،
لذا أحبك،
أحبك.. كمن تهوى غديراً أبكم،
شلالاً أخرس، أسرفَ في شرخ قلبي نحوك
لأشهد العصف النادر،
وما أهدرته تلك القبلات القليلة،
إذ ترتشف شفاعة أرواح كانت لنا.

في حضنك أتعلم كيف أموت بتؤدة الخنق.
في عسل دمعك أحترف هتون لسع الشمع.
مع غالي يديك أحاول نشيش احتراقي
إطلاقاً،
لا أتقن تهجي معالم حبك، ولا تقصي نواياه الخفية.
حينما أتنفس رواحك الهاذي و مجيئك الصعب،
لا أكترث بمجون هذا العالم و هو يتعالى بفخر هكذا،
بل أركن لزوايا قلبك المشرئبة بي،
و أحبك كساقية لا تتعب من دوار شهيق يتلو زفيراً،
يتهالك نحو هواء آخر بخيل على رئتين تنعدمان.

حينما أراك،
أبحث، محتلة من حدوثك، عن حبر غائم
أنقب به عن غيم عليم بماء قلب يتماوه بك
لأرسم زوالك المبكر،
أدون رائحتك الجليلة،
أنحت انشغالك الحثيث بي،
أوتر آلات عمري كلها،
لأنتحبك، أو أغنيك، أو أمتثل بمرآك،
يا جرأة قدري، جرم وقتي،
قديس صمتي.

لي بيت مزحوم بعرائش خضراء تنشر أردية الليل،
نوايا ورد محاصر ببكاء الماء،
عشب يتيم يتعاضد ضد جفاف لا يراه،
صبار يكتم ظمأ نواحيه و يغدق صخب أشواكه الخجولة،
طوباً أحمر يرتصف تيه دروبي،
زهيرات تصطبغ بدم يكفي لأنتحر صوب مرواها،
عباد شمس أعمى،
نهرمن حصى و آجر كاسر، يكتم عنف زواياه،
حديقة ترعى آلهة لا يصطبرون على صيت ينوعها
لذا تغويهم بقداستها،
وهي ترتكب ذبحاً تلو الآخر.

أمامها،
أنحنى ببالغ صداي،
أركع بمنتهى اغتفاري،
أنثني على ركبتي
وأرتقب اندلاعك نحوي.
مساء و آخر..
ليل و آخر..
نهار و آخر..
بعد جورهذا العصي على صمتي كله
أخلع خطوي من منتهاك،
و أتزود بي.

قبل أن أحبك،
كنت أضيع روحي في صرة مستقبل كسيح لا يرحم
أساوم مواضي الغائمة بعرفان وقت كاهن لا يهتم،
و أغلق صبر حواضري على قدر ممل.

و..
ما أن صدحت نحوي بعينيك النافذتين كقطتين لاسعتين
و أنا أدوام نحر أنفال فوزي الخاسر نحوك كشريان مهدور
حتى اجتلت خواطري بنوايا بواقيك،
ارتحلت شواغفي نحو شفتين عاجيتين تبرقان بمطر داو

* شاعرة من البحرين.

لأشتهي زوالك المبكر كي لا أموت بلاك،
كي لا يتعطف قبري القليل علي و يقترب سراعاً دونك.

ما أن تراخيت بخطوك الغريب صوب ملاذ صمتي،
حتى استحل قلبي كل شيء لم يمض.

حينما أحببتك،
كسوت بي كل المرايا التي تراك،
أتحفت الوجد الذي تناجز بي
عاندت ذخير البنفسج الذي استرقاني للشفاية منك.

قل لي: من أنت؟
لأمزق ما تبقى من وقت كسيح راح يلهو بلذيذ سم يسترسل
لأواسي وجيد سكر بات يوايخ خلايا جسدي
لأغاوي لهفة جن تعالت بغتة من قلب قديم
لتكتويني وحدي بهالات سحرك.

مزدانة بك،
بنحول خطو الغريب والطريق يتشاسع،
بغرق المبحر نحو سماء تشتعل،
بكفيف القبر ملتثماً كفناً متعباً،
يستهل تراب المجازات لئلا يضمحل
منتهاة بك،
ولاشيء دونك يمتثلك دوني.

لرائحتك هول ياسمين عتيد يخلب بتلات المدى،
لهمسك خرير المدار و هو يرتب الكواكب لتغزوه،
لجبينك حس تعاريج النبات المغالي بهسيس البراعم،
ليديك راحة السنابل المثقلة بفجورها المذهب،
لعينيك قدرة السناجب المعتورة بخفايا الخفاء،
لقميصك لعنة الأشرعة قبل الغرق بنكهة الهواء
لخطوك غيلة المعاول وهي تناوش خطايا الروح.

أحبك و أعجز عن صفات عطرك،
عن غفو لهجك الغريب على جناية ساعدي.

حين أراك تبتهل لموتك المؤجل
أهرع نحوك،
كيمامة مبتلة بوفير أجنحة تحرس ذهابك.
أزُّ الهواء كنحلة راوغتها رحى الرياحين،
غادرتها خدور الأكمة و ما فيها،
داوتها أسافين الورود بلقاحها الشهي
حتى نالها الإغماء المبكر،
دون قطرة عسل واحدة
تعتريها منك.

أحبك،
بت أعض أصابعي كلما تذكرت اسماً يصطبغ بميقات حلولك،
كلما تذكرت قدومك نحوي، بصبا لم أعهده، بينوع لا أتذكره،
ببرودة قبر قاس علي، بغصة شاهد هاذ نحوك.

أحب فيك هواك المغالي باهتيال هواي،
ديمومة تجليك نحو غمام يحتذي هطولي،
تهجيك لواحة جسدي على الدوام،
و تجنيك لراحة روحي على الدوام.

أشتهي
حدوثك ملتحماً بأنفاسك المشاعة قربي،
نفاذك العميق في غيبوبة راوحي.

أحب رجفة عينيك،
كلما زلَّ جفناك المسبَّيان بحدقتين شهوانيتين
و مضت في رجفة لا تراعي أحداً
كفارس قدير على لجم ذبيحة لا تنتهر الذبح.

وحده الليل–
غفيرنا الخجول،
حامي عزلتنا البهية،
بهي وقتنا القتيل،
رمح قلبينا المحاربين،
راعي غزوتنا الجريئة–
وحده
القادر على نبش حبرنا المؤكد.

أحبك كما لم أحب
أحياك كما لم أحيَ
كما قلبي– الآن– يكاد يعتني بي:
لا يحرض قبري قبل حلولك،
لا ينتزع شظايا روحي من قساوة العظم قبل أن يهتديك،
لا يدعنى أنام وحدي، مسمراً مرآك خلف عتمة جفوني الرائية منحاك:
كل هذا،
لئلا أموت دون أن أحياك.

لذا
لذ بي.. و أحتلَّ ما تبقى
من سكناي.

خمسة مقاطع عنه
ثلاثة مقاطع عنه

مرام المصري *

/١
لأنه دائماً
لا يفوح برائحة المسك..
لأنه غالباً
لايكون خفيفاً
لأنه أحياناً
يكون متعباً
لأنه ينام فاتحاً فمه

لأن شعره يبيض
لأن سمعه يلبس القطن
لأن عظامه تتكسر

لأن الحب يشيخ
ومثلنا
يموت.

/٢
الجلد الذي يتهدل..
الحب يرى
الأرداف الثقيلة
الحب يرى
الصدر الضامر
الحب يرى
البطن الممزق
وتجاعيد الشيخوخة
الحب يرى
يرى الأسنان ، المسودة
يرى البثور والتشقق
الا أنه
يغمض عينيه عن كل هذا
مكتفياً
بجماله

/٣
كان على الحب
أن يتعلق بخشبة ليطوف
أو أن يبني سفينة
لينقذ رعاياه من الغرق

لكنه متأهب دائماً للسفر
كأحذية عدَّاء
يفضل الرحيل
تاركاً وراءه الأنهار
والجبال
الأغاني والتوسلات
باحثاً عن بدايات جديدة
ونهايات حزينة

/٤
لم نعد نبكي لأجله
نتركه يذهب
بدون أن نتمسك بأذياله
متوسلين إليه أن يبقى
مهددينه بالموت أن لم يفعل

نتركه يذهب
بدون أن نصطحبه إلى الباب
كضيف عزيز

نراقبه من وراء الستائر
وهو حينا ينظر إلى الوراء
يجرجر حقائبه
راغباً أن نهرع لنسقط تحت قدميه

نتركه يذهب
بدون ضجة
بضعة آهات متقطعة

* شاعرة من مصر.

بضعة عضات على شفاهنا
وبضعة دموع
تليق بنا نحن الضحايا
وكأننا أصبحنا
مدمنين
هجره

/٥
في كل مرة نمنحه

نتناسى آلامه الماضية
معتقدين أننا سننجو به هذه المرة

نموه جروحه بالألوان
نرسم عليها زهورا
قد بدأ يطَرُق للحين

قاسمين
ومصدقين أنفسنا
إننا لم نعرف أحاسيس كهذه
من قبل

فرحين أننا قد وجدنا
من سيتلقفه
من سيحضنه
ومن ربما سيجرحه
من جديد

❖ ❖ ❖ ❖

/١
مخاض لانتصارات وهزائم جديدة
الصباح الآتي من الليل النائم
الآتي من اليقظة
عندما نتذكر أن لأجسادنا أرواحاً وأسماء
وأن لأرواحنا أجساداً وألقاباً

محاولات الحياة المستمرة
لبشر ينبتون في الحدائق والشوارع
ولقطيع الخراف الصاعد للسماء بكلمات مرصوفة
كالحجارة حتى قمة الجبل
المهيأة للريح كفرس
تلحق أسراب الطيور والآهات بأقدام مصقولة
وبأصابع مشققة تقبض على ظلال الغيوم

اللحظة التي لا نفع فيها من اللهاث وراء قطار مسرع
اللحظة التي ينعدم فيها الرجاء

اللحظة التي يولد فيها الأمل
امرأة ورجل تركا في الدهشة يساومان الحب
ويتساءلان أسئلة عرجاء كمن خسر روحه
يقبضان على الحقيقة ولا يطلقانها
هي الجريحة ذات الرائحة غير الكاملة

/٢
لعل في هذه الصبيحة، ستهدأ الثيران من مبارزة أشباح الليل
جروحها الطرية ستضمد، لتمزق من جديد

لم تعد الأرواح تثق بأجسادها. تغادرها لأغلفة ملساء
لتنبت بلا جذور، بأواصر قصيرة وعواطف نيئة

خاسرون المعارك الكبرى، يبتهجون بانتصاراتهم على النمل
والحب كورق يهترئ بكلمات الحزن
حطباً مليئاً فيما مضى بنسغ الشهوة، عجوزاً خالياً
من الأمنيات والأحلام
بذكريات نسيب ألوانها

لا حياة تحت شجر الصنوبر
شعره المفروش على الأرض يمنع الشمس والمطر
حتى رماح الأحلام أن تخترق الباطن.

/٣
في كل مساء تنام الطيور وحدها
ترى جسدها وكأنه جسد امرأة
هزيل تصارع فيه الريح والماء
في كل مساء
تحلم الطيور والدببة بأياد تداعبها

تتمدد القطط لتلعق جلدها غير مكترثة بعيون الله
المنتشرة على السقف والحيطان
غير مكترثة بالوقت
غير مكترثة بالثرثرة، بالقضاة وسجون الحب
بأسنان العنة التي تقرض ثياب الرغبة
مكتفية بذاتها
في طمأنينة جسدها
تنتشي الصباح

❖ ❖ ❖ ❖

شيء عبر لا شيء●

حسن طلب *

أيها المبدعونْ
ها هو الشيء يبدو على وجههِ
وكما ينبغى
لا كما تدعونْ

ها هو الشيء يشرقُ..
فانتهزوا الفرصةً
الشيء قد يتوارى
فلا يتجلى سوى مرةٍ
بعدها يختفي
من سيعلم حينئذٍ
ما الذي تصنعون؟!

ها هو الشيء يحضرُ..
إن تنظروا.. تبصروا
ربما تستطيعونَ
- إن شئتم الآنَ
- أن تنعتوهُ..

وأن تنحتوهُ تماثيلَ
أن تكتبوهُ أماثيلَ
أو أن تعُوا ماتعونْ
فهلموا:
إلى الشيء حجوا
وعن سره فابحثوا.. واسألوا
أقبلوا طائعينْ!

فإذا ما مثلتم بحضريهِ
فاسمعوا.. واخشعوا

احبسوا الآن أنفاسكمْ
وقفوا مهطعينْ!

- لا..
لن نقفَ
فلا وقت لدينا
كي نعتكف لنكتشفَ..
ألست ترانا نلهثُ؟
كيف نجدُّ.. ونبحثُ!

نحن سئمنا طرح الأسئلةِ..
الإيقاع سريعٌ..
في تلك المرحلةِ..
وهذا العصر ضنينْ!

❖ ❖ ❖

- لا.. يا صديقي!
لو تريثت اهتديتَ..
الشيء موجودٌ هناكَ:
كثافةً تزهو
ونوراً يزدهِي
الشيء موجودٌ
وأنت أمتَّ نفسك
إنْ قطعت بموتهِ

● مقاطع من قصيدة طويلة بالعنوان نفسه.

* شاعر من مصر.

يا صاحبي لو قد صبرتَ!
الشيء يشرق دائماً
في وقتهِ
فيريك أن حضورهُ كالشمسِ:
تأمل كل يومٍ
وهي مشرقة هناكَ
شعاعها لا ينتهي
جرب بنفسك ما استطعتَ:

الكون بيت الشيء
فاستأذن عليه ببيتهِ
وادخل إليه..
الشيء لا يأتيكِ
إن لم تأتهِ

الشيء موجودٌ
يخاطب من يراهُ
بما تيسر من لغات مستسرَّاتٍ
وليس بصوتهِ

الشيء موجودٌ
فحاورهُ..
تزود من بلاغيهِ
كما فعل الدهاقين الدهاةُ..
ومن فصاحةِ صمتهِ!

حاورتُهُ يا سيدي من قبلُ
يا ليت الزمان الأولىَّ
يعودُ!
إن الشيء أقرب- كانَ
- من حبل الوريد إليَّ

كم جربت ملمسه الطريَّ
فردني لطفولتي

فأخذت أسبح في شرودٍ
عكس تيارِ الزمنْ

وجعلت ألعبُ من جديدٍ:
قطعةُ الصلصال بين يديَّ
تقترح الحلولَ عليَّ
تمنحني الشكولَ
لأستقر بها على الشكل الحسنْ!

الشيء: ملمسه الطريُّ
يرشني بندى الطفولةِ..
بالرذاذ الرطبِ
حتى يستحم القلبُ
من درنٍ
ويغتسل البدنْ

من لى بملمسهِ الخشنْ!
لأعودَ أمكر فطرةً
وأحدَّ وعياً بالظواهرِ
في الكهولةِ..
مستشفاً من خلال الشيء
ما سيكونُ
مما كان.. أو ما لم يكنْ
- الشيء:
ما من كائن إلا أتى
ليصيب حظاً من هديتهِ
أنظر إليهَ..
وهو يصعد فوق صهوة أبجديَّتهِ
ليسجل التاريخُ معجزةَ الخلودِ لهُ
فنفنى نحنُ..
إذ يبقى هوَ!

الشيء يعلم أنه مستودع الطاقاتِ..
خزانُ القوى

ولذا تراهُ العينُ:
يقبعُ سادراً
في سرمديتهِ
ستغوصُ في بحر الغناء جسومنا
لكنّه لا بد من أن يطفُوَ!

لو كان يتركنا لنبقى في معيتهِ!
لنروح- مثل الرائحينَ
- بموكب الأشياءِ..
بين الخالدين.. ونغدوَ
لو كان ينفخنا بشيءٍ من سجيتهِ
لكنه قدر علينا أن نضيعَ..
وينجوَ!
فالشيء كالكون الصغير..
الكون كالشيء الكبير..
ونحن بينهما:
هباءٌ لا يحسُّ..
فيبدوَ!

الشيءُ: كنزٌ فاكتشفهُ
ولا تبال بفكرة العدميِّ عنهُ
ولا تثق في مرجعيتهِ
لا يخدعنك بقوله:
(ما الكون إلا جملة الأشياءِ
حين تجمعت في البدءِ
ببعض مصادفات الخلقِ..
صار الشيء شيئاً
هكذا فرض النظام بفوضويتهِ!)

فلتنتبهْ!
ولتعترف بالحق: للحقِّ..
اتجهت إليه.. أو لم تتجهْ
لا تنخدع بمقالة المستهير المهذارِ..
حتى لا تذل وتعنوَ

لكن توخَ الصدقَ..
كن كالشيءِ:
يشرفُ باذخاً في نُبلهِ.. أو في نزاهتهِ
أو اطمئنانه.. أو أريحيتهِ!
- لم أنخدعْ
كلا..
ولن أرضى بغشَّ..
ها هنا: لا شيء يحدثُ
كل شيء يحدثُ!
الأحداث تترى:
أمة حملت على نعشٍ!
دمى بشرية حشيت بقشٍّ!
بغلة جلست على عرشٍ!
كنوز لا تقدَّرُ
بددت بالعمدِ..
أو بيعت بقرشٍ!
أينما وليت وجهكَ
يا رفيقُ
فلن تشاهد غير رسم حضارةٍ
درستْ
- ولا أبكى على أطلالها-
لم يبق منها غير نقشٍ!

ليس من شيء هنا
غير الفراغِ!
وقد يكون الشيء موجوداً..
ولكن في الدماغِ!
فها هنا: لا شيء يوجدُ
كل شيء يوجدُ!
الآن اختلفنا..
لا سبيل إلى التوافقِ
يا رفيقُ
ولا إلى التوفيقِ
ما بين البلاغةِ والبلاغْ!

طائر كركي ورقي

(لأن المدى يختنق كل صباحٍ أمام نافذتي)

بثينة العيسى *

شرط

الطفل في داخلي ليس قاتم البشرة بما يكفي
ليكون طيّباً
و ليس فاتح البشرة بما يكفي
ليكون ضوءاً
و ليس أي شيء بين الإثنين
ليكون طفلاً ..

فوضى

هذا الاعوجاجُ القبيح في فمهِ
ليس عاهة مستديمة
ولا تشوهاً ..

هذا الاعوجاج القبيح في فمه
لأنه
- ببساطة -
ليس بارعاً في ترتيب الكلمات
في جملٍ كاذبة

حصاد

سلة الفاكهة في بيتنا كبيرة !
تسع ست حبات مانجا
و حبتي بطيخ
و عشر تفاحات
و كثيراً من العنب و الكرز و الفراولة و الرمّان ..

و إذا كان الموسم مواتياً
هناك قطعاً : رأسي الحامضة !

تهذيب

في الصباح أفتح الستائر للمدى
و أبعثُ قبلات طائرة للحمائم البرّية
أضفر شعر أختي الصغيرة
و أتفرج معها على قناة «ديزني»

في الصباح من كل يوم
أحيي الخادمات بمزاجٍ رائق
و أتمنى لهنّ عشاقاً دائمين
و أقل قدر من الأطباق المتسخة

* شاعرة من الكويت.

في الصباح من كل يوم
أشعر بأنني فاضلة جداً

...
...

في المساء من كلّ يوم
تخترق أصابع أبي العملاقة باطن جوفي
و تخرجُ رواسب بذاءة
و شتائم بائتة .

دليل إدانة

أطرافي مربوطة إلى أقدام السرير الأربعة
السرير المشدود على الحائط مثل لوحة عملاقة

ليس ثمة تفاحة على رأسي
و لا «روبن هود» .. ليقتطفني

لكن الشياطين الصغيرة وافرة الريش
تدغدغُ باطن قدميّ بأجنحتها
حتى أملّ من الضحك
و أشرعُ في السباب

...
...

مذنبة بقلة الذوق مرة أخرى !

مشوار

كان زحفاً وئيداً و مالحاً
بالنسبة لشفاهٍ متشققة !

ابتزاز

يستفزون القبح القادم من أقاصيي
يقطفون وقاحتي ناضجةً
رجراجةً و شهية

يعمّدونني في كرههم القاتم
لكي أجيء
من بعدهم
جديرة بالحياة معك
أيها العالم

...
...

ما أطيب هؤلاء الكبار !

عادة

عيناه سهمان مدببانِ بفداحة
يوجهُ كلٌّ منهما
رأس حربته
للآخر

...
...

من فرط العادة
لم يعد يحصي كم مرة
تشاجر فيها معه

١١

الرجل الذي يحاولُ أن يجيء طيباً أمام الكاميرا
مهما ابتسم
مهما استحضر من السكاكر

من الأطفال و بائعات الورد

ترى بين حاجبيه
رقم ١١ البغيض

دوائر

لا بدّ و أن للعالم بروازاً ما
مثبت على حائط قديم
لعالمٍ آخر

عشب

خضراءُ قدمُ أمي
مثل الجنة ..

سوداءُ يدي
مثل سمادٍ نتن !

أسماء !

البارع ذو الرأس المتورّمة
والصدرِ المنتفخ
يخلعُ قبّعته كل ليلة
عندما تغادر فلول الظلالِ البشر
يسكب رأسه الكبيرة في فنجان الشاي
وينتظر ..

يسمّي الأمر تماهياً !
يسمّي الأمر شهادة !

عهد

سنمضي
بأكتاف متلاصقة بقدر ما نستطيع
سنضغط أجسادنا على نحوٍ فادح
لأجل أن نصدّق
- بسذاجة -
أن شتاتهم
لن يطالنا أيضاً

قدر

لماذا لم أكن طائر كركي من ورق مقوى
حمّالة مصاحف / أو كرة صوف
أو أي شيء جدير بإدخال السعادة إلى قلبها

لماذا كنت الشيء الوحيد
الوحيد الذي لا يهبها السعادة

كنت ابنتها !

غبار

منازلهم جميلة و مرتّبة
فيها الكثير من الدمى و النباتات الداخلية

و عندهم مكتبة كبيرة
يسيلُ منها الشعر و العلم و القيء و اللعاب ..

أموالهم تكفيهم ليحظوا بملابس جديدة في العيد
ويقتنوا ما يشتهون من القراطيس
والفوانيس الصغيرة الملونة

ولكنهم

قبل أن يغادروا منازلهم إلى العالم
يحكون وجوههم بوجه العتبة الأخيرة
وعندما تتلطخ بما يكفي من رماد الفضيلة
يخرجون إلى العالم
ويسمّون أنفسهم : صعاليك !

الله

من وشوش في أذنكِ
يا حبة العنب الصغيرة
أن تتدحرجي
لجحر الفأر الجائع ؟!

رضا

الستائر لا تتذمر من عملها
لا تتمنى مغادرة الغرفة
ولا تغريها المشاهد الصباحية عند فتح النوافذ

...
...

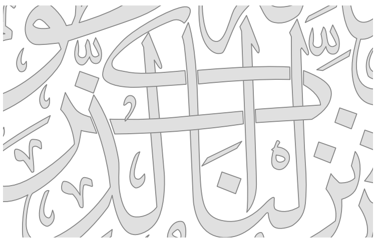
شوارعنا لا تنتهي بأفقٍ أخضر
وستائر بيوت الجيران
كهلة جداً
وغير جديرة بالحب

مَنْ ؟

مَنْ يلتقطنا من أبدية الانقراض
يا هذي السواعد التي ما فتئت تمتدّ
في الاتجاهِ الخطأ ؟!

تجرّد

لحظة أكتب
يصبحُ العالم كله في قبضتي
أصبحُ شيئا خارج الجسد والشفاهِ والرموش والنار
أصبحُ أنا





معلّقة الزيتون

(فصل من آخر مدونات الغياب)

علي محمد سعيد *

نسيم من ربيع البوح صوتي .
يمرُّ على بيوتات المدينة
فتزهرُ أعين الجدران حولي .
خرائطه الينابيع الفتيه .
وبسمات الضحى زاده .
مضى والبرق عُكازٌ
يقود به قطيع الماء سراً .
تعَّجل صبيةُ الأشجار منه ،
مواسمه الندية .

وكان الليل مفترساً ،
يصفَد في جبيني ،
صباحات الهطول !!
((ويثرب ما تزال بعيدة))
أحاط الليل وجهي
والصحارى حرَّضت أتباعها ضدي .
تحوك الرملَ أيديها فخاخاً .
تعدُّ خطو أنفاسي عليه .
بينما الظلماء تحترف الوشاية .

---

* شاعر من العراق.

● العمل الفني للفنان **إيان نيوبري** / السويد.

تخطّيتُ الشعابَ .
فأبصرتني نقطة التفتيش ،
وكانت محنة الزيتون ظلي
فهربني يتامى البحر ليلاً !!
مضيت إلى رجائي
يسوّرني كتاب في يميني .
وتحرسني تراتيل الحجارة .
أتم الطير في شفتي بريده
وطار قباله الساحل .
أهمُّ قاصداً بوابة الفجر القديم
أصَلي عند مشرقها ،
وأسأل عن نهارٍ كان يعرفني .
رأيت النخل منحدراً إلية ،
بلا ثوب الفواخت .
حزيناً ترحل الأنهار عن فمه .
رمت أكتافه تمر الرماد ،
وهش الجدبُ أسرابَ البساتين .
– ولم تبطل نبوءة هدهد الماء –
لقد نسي السُرى معراج خطوي .
وما صلت طريقٌ بي جهاراً ،
حين أجلت السواقي كل طهر .
وفرت من سماواتي نجومٌ
تشيحُ بوجهها عن دمعه الفجر .
– ولم تبطل نبوءة هدهد الماء –
يصيد الرملُ مشتعلاً جناحيه
وأيدي الريح تنتفُ قطرةً قطرة .
«ويثرب ما تزال بعيدة»
نسيمٌ من خريف البوح صوتي .
يمر على بيوتات المدينة ،
فيوقد غصة الفقد .
وقد قنص الذهول على شفاهي ،
عصافيرَ المواويل ،
فغنّى صبحها الدامي :
«ورثنا سدرة العودة

فطلّقت الصحارى خطونا
ونمت قريشٌ من أغانينا»
فأصرخ في مدى الوحشة :
متى تأتي الدروب مرايا
تحفظ الميعاد .
خلف سواتر الذكرى... ؟
متى تسترجع الاشجارُ
ظل حمامها... ؟
كيف الوصول... وأين مرساها ؟
يشط الرمل عن ميقات أسئلتي
يحجُ إلى كلام النار ،
يدخل أبجديات الغياب .
وينأى عن تعاليم المياه .
ولم يهب التراب لي الدليل
ولن تلد المياه لي الجهات
غريبٌ
كلُّ ما حولي ضياع يشتهيني .
وقد ملَّ الطريق شحوب لوني
وجف على شفاه الغيم رملي .
وشح العمر مني يا إلهي .
«ويثرب ما تزال بعيدة»
أرتّقُ بالتصبر جرح قلبي
وأدري أن ما بيني وبين بريقها
ليـلٌ
عقيـمٌ
... وأنطفاء

المتكلم في الخطاب الروائي

إبراهيم جنداري جمعة *

كانت الرواية ولمدة طويلة تشكل مادة للتحليل الأيديولوجي المجرد وللأحكام الصحفية، مما جعل هذا التحليل بعيداً عن المعالجة الجذرية والملموسة للخصوصيات الأسلوبية للخطاب في الرواية. ومع أن النص الروائي لا يعطي جهده لـ (القارئ/المحلل) بيسر، فإنه يظل يطالب بمقاربات عدة بغية الكشف عن الآليات التي تتحكم في جسده. وعن القوانين التي تنظم جوهره.

إن النص الروائي لا يزال يفاجئنا عبر كل مقاربة جديدة بالميكانيزمات التي تعمل على توليد بنيانه، وهذا يرجع إلى طبيعة الشبكة المعقدة التي تسهر على إنتاج هذا الخطاب، وأهم عناصر هذه الشبكة عنصران:

١. الإنسان / مبدع النص وعلاقته بنصوص واقعه المادي.

٢. الشروط التاريخية لإفراز الخطاب الروائي.

فالرواية عملية إبداعية منفتحة على (الآتي / المستقبل) وهي دائماً غير مكتملة تتطور على شظايا الأجناس المنغلقة (منولوجيا) وتتغذى من مادتها بغية الكشف عن زمن تشكلها النهائي.

إشكالية المتكلم داخل العمل الروائي:

طرحت إشكالية المتكلم في النص الروائي مع بداية التفكير في السرد، والبحث عن الصوت القائم بالكلام الروائي. وانحصرت الإشكالية في مجالين: مجال المؤلف ومجال السارد.

أثيرت من جهة، إشكالية المؤلف في مختلف المجالات التنظيرية، من خلال طرح مسألة غياب المؤلف وحضوره داخل عمله الروائي.

لقد اختلفت الإجابات عن هذه المسألة بين مؤيد لحضور المؤلف (بلان BLIN، بوث BOOTH (١)، ورافض له (روسية ROUSSET، زيرافا ZERAFFA، غريفل. GRIVEL (٢) وهناك من تجاوز مسألة الحضور والغياب إلى طرح موت المؤلف (بارت BARTHES)، أو أعاد صياغة سؤال (غياب/حضور) المؤلف، إلى البحث عن مدى علاقته (المؤلف) بالسارد (فورستروتر FORSTREUTER (٣).

كما حصرت إشكالية المتكلم من جهة ثانية، في مجال الدراسات النقدية في مقولة الصوت (VOID)، وحددت الإجابات غالباً في السارد الذي يشغل معظم المقاربات الروائية بوصفه عنصراً تكنولوجياً أساسياً في النص الروائي.

يبدو، أن إشكالية المتكلم تستمد أهميتها بدءاً من الحقل الخارج ـ الأدبي المتصل بالحياة والأيديولوجيا، وذلك فيما تثيره من اهتمام لدى الناس في علاقاتهم اليومية. فهنالك حرص دائم على التقاط أقوال الغير التي تشكل نصف كلام الإنسان في حياته اليومية، التي تتسلل داخل ملفوظ المتكلم استشهاداً أو مرجعاً من دون أن يكون لها توجيه دلالي يسعى إلى تحديد صورة اللغة لأن المستويات التعبيرية والدلالية العميقة تظل خارج اهتمام الخطاب اليومي. ولذا، فالمسألة تتعقد حين يتعلق الأمر بالمتكلم في الأدب (الرواية الخاصة).

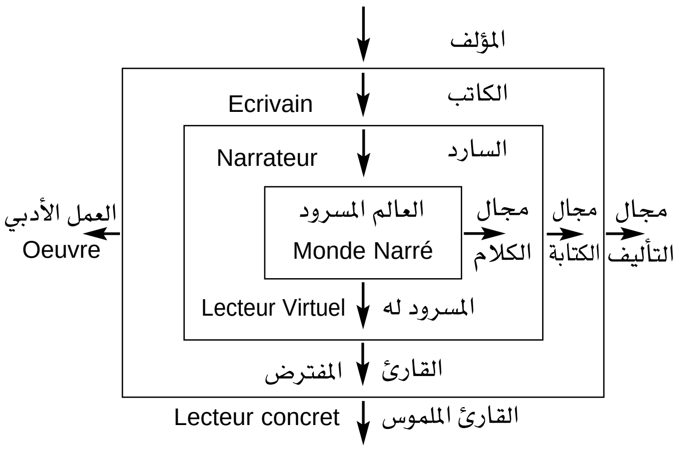
من يتكلم داخل الرواية؟ كيف يمكن تحديد المتكلم، إذا كان كل ملفوظا ممتلئاً بمخاطبات الآخر المتعددة الحقول المرجعية والمعرفية؟.

يمكن النظر إلى هذه الإشكالية ضمن إطار تراتبي من خلال تحديد علاقة المؤلف بالعمل الأدبي.

* باحث وأكاديمي من العراق.

لقد استعانت النظرية الروائية بمجموعة من المصطلحات لبنينة هذه العلاقة في إطار تراتبي يخضع لعملية تحويلية من الواقعي (المؤلف - AUTEUER) إلى النصي (الكاتب ECRIVAIN)، ثم إلى المتخيل (السارد NARRATEUR) وتخضع هذه العلاقة إلى دينامية قائمة على أساس الإسناد الوظيفي مع جعل المسند إليه يتحمل مسؤولية برمجة الحدث كتابياً (الكاتب / القارئ المفترض)، أو سردياً (السارد / المسرود له).

ولإيضاح هذه التراتبية الوظيفية نستعين بالترسيمة الآتية(٤)



ترسيمة الإسناد الوظيفي مع ضبط مجال الكلام

يتدرج الإسناد الوظيفي - كما في الترسيمة - من المؤلف (العالم الواقعي) منتج العمل الأدبي OEUVRE، إلى الكاتب (عالم النص) منظم الكتابة ومبرمجها، ثم إلى السارد (العالم التخييلي) الذي عنده يمكن طرح إشكالية المتكلم.

وهكذا يتوزع الإسناد الوظيفي عبر ثلاثة مجالات:

. مجال التأليف ← المؤلف / القارئ الواقعي

. مجال الكتابة ← الكاتب / القارئ المفترض

. مجال الكلام ← السارد / المسرود له

أولاً: مجال التأليف

يتعلق الأمر بذاتين واقعيتين ومحددتين تاريخياً وبيوغرافياً تعملان على إنتاج العمل الأدبي. إنهما الملموس (المؤلف) والقارئ الواقعي.

١. المؤلف:

يتعلق الأمر بالشخص الواقعي الذي يعمل على إنتاج عمل أدبي معين على وفق شروط سوسيو- اقتصادية (السوق النشر + التوزيع + التلقي..) لأن العمل الأدبي هو نوع من الممارسة الاقتصادية الخاضعة لعمليتي الصناعة والتجارة.

يعد المؤلف شخصية تاريخية وبيوغرافية لا ينتمي إلى العمل الأدبي، بل يبقى خارج العمل بعد إسناد الكتابة إلى الكاتب، لكونه (المؤلف) يبحث عن دلالة اجتماعية ما زالت مجهولة بالنسبة إليه. ولذا، فإنه يبحث عنها عبر وسائط مجردة (الكاتب/القارئ المفترض)، وتخييلة (السارد/المسرود له) خاضعة لشروط الأدب، فلو كان يعرف ما سيقوله لما لجأ إلى الكتابة، لأن «كل فنان يحمل في نفسه سراً وعلى الإبداع أن يكشف هذا السر»(٥) فضلاً عن أن العمل الأدبي هو الذي يحسم المشاكل (خاصة التقنية) التي قد تعترض المؤلف قبل بداية التأليف، وهي مشاكل لا يمكن الحسم فيها بالرجوع إلى المتكلم النظري.

هكذا نجد أن النصوص الثلاثة (صيادون في شارع ضيق، السفينة، البحث عن وليد مسعود) التي اعتمدناها في التحليل تعود إلى المؤلف (جبرا إبراهيم جبرا) بوصفها وجوداً ملموساً يشتغل بالكتابة (الروائية، الشعرية، النقدية.....)، واسماً مكتوباً على ظهر غلاف كل رواية بذلك العتبة بين مرجعين: مرجع واقعي وآخر فني.

٢. القارئ:

يعد القارئ من العناصر المؤسسة للظاهرة الأدبية إذ أن تحقق العمل الأدبي رهين بقارئ يعمل على قراءته من خلال أفق انتظار يحدد علاقته بأفق انتظار الكاتب، فإما الاصطدام أو الرفض أو القبول في إطار علاقة حوارية بين القارئ والعمل الأدبي «فالنص والقارئ يوجدان في وضعية ديناميكية لم توجد من قبل، وإنما تظهر داخل سير القراءة كشرط لتعاقد مع النص»(٦). من هذه المنطلقات، اشتغلت النظرية الأدبية - حديثاً - بدراسة القارئ المتلقي في إطار ما يسمى بـ (جمالية التلقي) محاولة بذلك تحليل الأثر

الذي يحدثه النص في القارئ.

ثانيا: مجال الكتابة

يتحدد هذا المجال في الذات الكاتبة التي تؤسس الكتابة وتنظمها على وفق بنائية معينة وفي المرسل إليه المفترض الذي يعمل بموازاة مع هذه الذات في تأسيس النص.

١. الذات الكاتبة:

هي المقرر الذي يعمل على برمجة النص بوصفه كتابة عبر تقسيم الرواية إلى فصول أو مقاطع، وتوزيع الساردين (حالة تعدد السارد). وقد أعطيت لهذه الذات عدة تسميات منها: الناسخ SCRIPTEUR و(الكاتب الضمني AUTEUR IMPLICITE) (بوث BOOTH)، (ديكرو DUCROT)، (تودوروف TODOROV) و(الكاتب المجرد AUTEUR ABSTRAIT) (شميد SCHMID)، (لينتفلت LINTVELT)، (أدام ADAM) لتمييزه عن الكاتب الملموس. ففي كل نص «يجب علينا أن نتلمس وجود كاتب ضمني للنص يكتب، والذي لا ينبغي أن نخلطه في أية حال بشخصية الكاتب من لحم ودم»(٧) فهو يبدأ مع النص وينتهي به، وهو «المسؤول عن حضور أو غياب إحدى أجزاء القصة» (٨).

يتأسس هذا التمييز بين الكاتب الواقعي والضمني، على تحديد درجة وعي المؤلف في أثناء عملية الإبداع، وهذا ما حدا بالنقاد إلى جعل الكاتب الضمني إما انعكاساً أدبياً للكاتب الملموس (لينتفلت)، أو أنا ثانية له (بوث) أو صورة تشخيصية للاختيارات والوضعيات الأيديولوجية للكاتب الملموس (أدام).

قد تعود هذه التقسيمات للمؤلف اهتمام الشعرية الحديثة بالنص الأدبي كنص ولا سيما مع البنيوية الوصفية (بارت)، أو مرحلة أولى في التحليل مع البنيوية التكوينية (غولدمان).

كما أن جعل النص مرتبطاً بكاتب ضمني فيه أبعاد لسلطة خارج ـ أدبية، هي سلطة الكاتب الواقعي المحدد تاريخياً إذ أن للنص الأدبي منطقاً خاصاً يستمد قانونه من عملية الكتابة، مما يجعل ـ أحياناً ـ أيديولوجية النص مناقضة لأيديولوجية المؤلف.

وهكذا وجدنا مختلف الدراسات المشتغلة في مجال الشعرية تعطي نموذجاً لهذا التباعد بين أيديولوجية الكاتب الضمني كما تتشكل داخل النص، وأيديولوجية المؤلف كما هي محددة في حياته الخارج ـ أدبية، التفرقة الحاصلة بين بلزاك (الكاتب الملموس) المدافع سياسياً عن الملكية الفرنسية، وبلزاك (الضمني) المحطم لهذه الأطروحة أدبياً من خلال تعرية فرنسا الملكية. كما قد تعود هذه التقسيمات إلى المفارقة الحاصلة بين العالم الفني للعمل الأدبي الذي تشخصه أنماط أدبية سواء ضمنية، أو تخيلية والواقع السوسيو ـ ثقافي الذي تميزه الأنماط الواقعية.

يبقى أن هذه التمييزات الدقيقة وإن كانت تخلق مسافة بين المؤلف وعمله الأدبي فإنها تجعل من الكاتب الضمني درجة وعي الكاتب الملموس في لحظة إبداعية (لحظة الكتابة). وهذا يعني أن كل نص للمؤلف نفسه يفرز وعياً قد يناقض وعي النص الآخر، الشيء الذي يعني عدم قبول الحكم على مؤلف من خلال نص واحد. فالكاتب هو لحظة ينظم فيها المؤلف معرفته تحت الشروط الأدبية (الفنية). وهذه اللحظة التي تتحكم في تنظيم الأشياء وتوزيعها.

نستنتج من هذا، أن أيديولوجية العمل الأدبي هي أيديولوجية الكاتب الضمني(٩)، وهي أيديولوجية تصدر عن العمل بأكمله.

أ - علامات الكاتب الضمني

يظهر الكاتب الضمني في نصوص (جبرا إبراهيم جبرا) المدروسة عبر علامات ظاهرة كالاهتداء، وحضور مسألة يلح عليها الكاتب تتمثل في التركيز على أن العالم الفني لا يمت بصلة للعالم الواقعي، وهو إلحاح تأكد من تواجده عبر النصوص الثلاثة:

(صيادون في شارع ضيق ص٥)، (السفينة ص٤)، (البحث عن وليد مسعود ص٥) إذ يؤكد

الكاتب في كل نص على أن الأحداث والشخصيات هي من صنع الخيال وليست لها علاقة بالواقع. غير أننا نلتقي بنقيض هذه المسألة داخل نص (البحث عن وليد مسعود) على لسان (جواد حسني): «أعدت النظر في القصة، فقررت أن أتركها على حالها، ولكني عدت واستبدلت الأسماء الوهمية فيها بالأسماء الحقيقة، لتكون على عكس ما يدعي الروائيون فما يكتبون، حين يعلنون أن الشخصيات التي في رواياتهم من خلق الخيال بأحداثها وأسمائها»(١٠). يدل هذا على أن حضور الكاتب الضمني يقتصر على مجال الكتابة أما إذ يسند الكلام للسارد فإنه لا يلزمه بتصوراته. فهو «لا يمكن أن يتدخل بطريقة مباشرة واضحة في عمله الأدبي كذات متلفظة، يستطيع أن يختفي وراء الخطاب الأيديولوجي للسارد التخييلي»(١١). كما يظهر الكاتب الضمني في نصي (السفينة) و(البحث عن وليد مسعود) مقدماً للفصول.

ب – وظيفة الكاتب الإسنادية:

يعمل الكاتب من جهته على إسناد الكلام إلى السارد، ويأتي هذا الإسناد إما في شكله الظاهر أو الضمني. ففي الشكل الأول يتم التأكيد على الإسناد، إذ يأتي المُسند إليه مُعلِناً عنه كما في نصي (السفينة) و(البحث عن وليد مسعود). ففي (السفينة) يعلن الكاتب مع كل حكي سردي اسماً عن السارد الذي سيشتغل داخل الفصل (عصام السلمان، وديع عساف، إميليا فرينزي). أمل في (البحث عن وليد مسعود) فإن الكاتب لا يكتفي بتأكيد المُسند إليه، وإنما يعمد فضلاً عن ذلك، إلى تقديم موضوع الخبر (فصل ١)، د. جواد حسني يتسلم تركة صعبة (فصل ٢)، جواد حسني يبدأ البحث مستدلاً بشيء من منظور كاظم إسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل (فصل ٣) عيسى ناصر يشهد موت مسعود فرحان بعد أن عاصر بعضاً من حياته.

إن تقديم الكاتب للفصول عبر موجز على شكل جملة متضمنة للشخصية الساردة، لا يعني أنه كلي المعرفة والوجود، وإنما يلقي بخبر الفصل، ويجعل السارد يعيد إنتاج معلومات الخبر بشكل يسمح بإعادة توزيعية لكلام المتكلمين داخل النص. وتهدف إعادة تنظيم الخبر إلى التنقيب داخل هذا التوزيع المعاد، وهذا الإنتاج المكرر عما يمكن أن يسمح بالوصول إلى معرفة حقيقة اختفاء (وليد مسعود) فكأن الكتابة تكتب مرة ثانية للبحث والكشف. وقد صارت بهذا التوزيع الخاضع لتأويلات المتكلمين إحدى الأوراق المهمة في البحث عن (وليد). ويختلط الكاتب بهذه الوضعية مع السارد الذي هو في الأوراق المهمة (السفينة والبحث عن وليد مسعود) من صنف الحاكي الخارجي.

أما الشكل الثاني (الضمني) ففيه تختفي علامات الإسناد الظاهرة، إذ يصعب معها تحديد الكاتب الضمني (صيادون في شارع ضيق)، إلا أنه «بمجرد ما يشخص السارد في النص، فإننا نتلمس وجود كاتب ضمني»(١٢) ينسق مقاطع النص.

وما دام الكاتب يشكل أيديولوجية النص الروائي ككل فإنه لا يمكن ضبطه في هذا المستوى من التحليل قبل التعرض لمجال الكلام.

٢. القارئ المفترض:

تكون إستراتيجية تأسيس الكتابة، وتنظيمها من الكاتب مشروطة بقارئ مفترض تقوم على غراره تلك العملية، لأنه يحدد إيقاع الكتابة وتوزيعها، ولكونه يشتغل بوصفه صورة ضمنية لـ «الانت» الذي يتوجه إليه الكاتب. يشتغل الكاتب المفترض إذن كمستوى من مستويات الكتابة، فلا يتحقق النص إلا من خلاله. ويشكل بالنسبة للكاتب القارئ المرصود أو القارئ الهدف الذي يتوجه إليه خطاب النص. لذلك تحدد الرواية منذ افتتاحيتها وضعية القارئ(١٣)، إذ تكشف من خلال النظام السردي عن طبيعة علاقاتها به. فحين يساير الكاتب أفق انتظار القارئ المتمثل في إرضائه عبر تأسيس النص على وفق القواعد المعروفة، أي المعايير النقدية الجمالية والمعرفية السائدة، فإن

حضور القارئ في هذه الوضعية لا يتعدى استهلاك المنظور الأيديولوجي الذي يطرحه هذا النص. أما حين يخرق الكاتب تلك القواعد المتداولة، فإنه يعلن عن خرق طلب القارئ ليكون وصفة جاهزة، ويؤسس من ثم نصاً جديداً يشكل فيه حضور المتلقي الضمني حضوراً فعالاً. فالنص لا يبنى على رغبة القارئ ولكن على تصادم بين الكاتب (المكون الفني) والمرسل إليه (المكون الاستيفائي) وينتج عن هذا الحضور الإيجابي لهذا المتلقي خرق المعيار المألوف، وانفتاح النص على إمكانيات جمالية ـ فنية جديدة تجعله قابلاً لوجهات نظر متعددة، تجلت ـ أساساً ـ في طبيعة المصطلحات التي اشتغلت بها المناهج النقدية الحديثة من مثل: المقاربة والملامسة والقراءة (عوض النقد) لضرب الفهم الاستهلاكي للأدب تماشياً مع هذه المعطيات. فإن التركيبة السردية تحدد طبيعة القارئ الذي تجاوره الكتابة الروائية. ومن هنا نتساءل عن طبيعة المتلقي المفترض الذي تعامل معه كاتب النصوص الثلاثة.

يستحضر الكاتب (جبرا إبراهيم جبرا) شريحة معينة من القراء الذين يقرأون كتبه ويحددهم متلقين لخطابه، وهم يشتركون قبل كل شيء في لغة الكتابة والقراءة (اللغة العربية)، وينتمون إلى مجتمع يعاني من التفكك والانشطار نتيجة لموقعه في البرنامج الإمبريالي، كما لا يزال أسيراً للعجز أمام قضاياه، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية نظراً لخضوعه لأنظمة جامدة. ولكن يمكن حصر طبيعة حضور هذا المتلقي تبعاً لبنية كل نص من النصوص المدروسة في قارئين مفترضين: أحدهما مستهلك وآخر فعال.

القارئ المفترض المستهلك:

يشكل هذا القارئ المتلقي المفترض في رواية (صيادون في شارع ضيق) التي تدخل القارئ بسهولة في منظورها الفكري نتيجة لإيقاعها الحدثي المسترسل، واعتمادها على سارد واحد يتحكم في تسيير الأحداث ويملأ النص بتأويلات لا تترك مجالاً للقارئ لكي يؤسس منظور ويشارك في بلورة الحدث الروائي.

القارئ المفترض الفعال:

عرفت روايتا (السفينة، البحث عن وليد مسعود) تصدعاً في البنية السردية التي جاءت على شكل مقاطع (فصول) سردية تم عرضها من طرف عدد من الساردين، مما أتاح الفرصة أمام تمظهر وجهات نظر متعددة تبحث عن حقيقة الموضوع من عدة زوايا تبعاً لمواقع الرؤية. وهي وضعية سردية دعتها طبيعة القارئ المفترض في هذين النصين الذي خرق المعيار ولم يعد يتقبل وجهة النظر الواحدة، وإنما أصبح يطالب بمشروعية إعلان صوته. إن هذه الالتفاتة إلى دور القارئ في المشاركة في تشكيل الوعي الجماعي وإعطاء الأهمية لوجهة نظره استدعتها طبيعة المرحلة التاريخية للعالم العربي، وهي مرحلة جاءت نتيجة الهزائم المحصودة مع ١٩٤٨ و ١٩٦٧ وما تخلل هذه المسافة الزمنية من تراجعات واحباطات، التي أبانت عن خلل المنظور الواحد المتحكم في الخطاب العربي، فاستدعت بذلك التساؤل عن سبب التنازلات العربية. ولكن هل تحقق بالفعل هذا التعدد المنظوري؟.

ثالثا: مجال الكلام

١. السارد :

يشكل السارد وساطة سردية MÉDIATION NARATIVE مميزة للحكي لبث العالم المسرود MONDE NARRÉ إلى المسرود له NARRATAIRE، ويعد أكثر شخوص الرواية إنتاجاً للكلام.

لقد شكل البحث عن اشتغال السارد داخل النص الروائي هاجس معظم الدراسات النقدية الروائية لما للسارد وأوجه التغيير والتنوع التي يعرفها من صدى كبير في تطور الرواية (١٤).

وقد ركزت في تحديدها على تكوينه التخييلي تمييزاً له عن المؤلف. كما تعرضت هذه الدراسات لمختلف تجليات السارد في التخييل من خلال

الوظيفتين اللتين يضطلع بهما داخل النص، من جهة وظيفة أساسية (ضرورية) هي وظيفة السرد، ومن جهة ثانية الوظيفة التأويلية التي يجعلها بعض النقاد (DOLZEL) وظيفة اختيارية، أي أن السارد حر في أن يصرح بوضعيته الأيديولوجية أو ألا يفعل ذلك (١٥)، مع العلم أن تأويل السارد وأيديولوجيته قد نلمسها من الوضعية السردية، فطريقة سرده، وصيغة مراقبته للبنية السردية، ونظام توزيعه للكلام بين الشخصيات، كل ذلك يضع أمامنا البعد الأيديولوجي للسارد. فلكل وظيفة سردية يضطلع بها السارد بعد دلالي وإذا امتنع السارد عن أداء وظيفته التأويلية فقد كينونته (لوبوك LUBBOCK)، (فريدمان FRIEDMAN)، (بنفنسيت NISTE BENVÉ) (شميد SCHMID) (١٦) ومن هذا المنطلق يسهم كلام السارد بدوره في تعدد اللغة، لأنه يحمل منظوراً إلى جانب منظورات باقي المتكلمين داخل النص.

وقد يكون السارد صريحاً معلناً عنه إما عن طريق ضمير (أنا) أو اسم العلم، أو يكون مجهولاً من خلال أنا مضمرة كما هو شأن في السارد المعلن عن فصول الحكي في (السفينة والبحث عن وليد مسعود). ويتوزع السارد تبعاً لطبيعة حضوره بين سارد غيري HÉTÉRODIÉGÉTQUE لا يظهر في القصة كعامل (السارد، عامل، سارد شاهد HOMODIÉGÉTQUE) يشتغل بوظيفة مزدوجة: كسارد (أنا السارد JE NARRANT) يضطلع بسرد الحكي، وكعامل (أنا المسرود JE NARRÉ) يؤدي دوراً داخل الرواية. ومن منطلق وظيفته السردية، فإنه يعمل على توزيع الكلام بين الشخصيات التي قد يمنحها الكلام فتعبر عن موقعها، وقد لا يفعل ذلك إلا أننا مع ذلك نسمع كلام الشخصيات بشكل ضمني من طريقة تشخيص السارد لحركاتها ووضعيتها.

٢. المسرود له:

لا يمكن الحديث عن السارد في غياب الوعي بالمتلقي داخل النص الذي يشتغل مرسلاً إليه يحدد عمل السارد، إذ تتأسس علاقة ديناميكية بينهما. وإذا كانت الدراسات التنظيرية قد عرفت إاهتماماً متواصلاً بالسارد، فإنها بالمقابل ظلت تعاني من تهميش المسرود له الذي يعمل جنباً إلى جنب مع منظم الكلام. وقد يعود هذا إلى أن علامات ضبط المسرود له تثير مشاكل لكونها صعبة الملاحظة.

يكون حضور المسرود له واضحاً بين مزدوجتين، من خلال توجه صريح عبر ضمير المخاطب ((سمها ما شئت))(١٧) أو بين قوسين، وذلك لإيضاح فكرة ما كما نجد في هذا المثال من نص (البحث عن وليد مسعود) يقول السارد جواد: ((سُرّ إبراهيم جداً عندما رأى مريم الصفار تدخل (إعجابه بها لم يعد يخفى على أحد)...))(١٨) وأحياناً نلتقي بالتدقيق في الوصف والشرح من السارد، مما يجعلنا أمام طبيعة المسرود له الذي يأمُل على معرفة المزيد، حتى يشاركه بدوره في تأسيس الكلام الروائي مثل «عثرنا على الشريط عندما وجدنا مسجلة حمراء صغيرة، من صنع ياباني، وفيها كاسيتة لم ننتبه إليها أول الأمر وكانت هذه المسجلة ملقاة على أرضية السيارة، إضافة إلى المسجلة الأخرى المثبتة تحت راديو السيارة، والتي كان فيها شريط موسيقي عزف إلى نهايته. أما المسجلة الحمراء فكانت متصلة بميكروفون مثبت بسكان السيارة، وكان زر التسجيل مضغوطا» (١٩) وكان السارد (جواد) قد أعلن عن خبر اختفاء (وليد مسعود) وتركه للشريط في الصفحة ط١٦ ولكنه تحت ضغط السؤال الضمني للمسرود له يدقق في وصف الشريط. نلاحظ أن مثل هذه الوقفات كثيرة في نص (البحث عن وليد مسعود) وهي بهذا تحيل على الحضور القوي للمسرود له يسهم بدوره في البحث عن (وليد مسعود).

ولهذا فإن الاهتمام بالمسرود له وبمكانته بالنسبة للكلام الروائي يسهم في الكشف عن البنية المتكلمة داخل النص إلى جانب السارد والشخصيات، إذ أن السرد يقوم من الحوار الذي يتأسس بين هذه

الوسائط، ويتطور تبعاً للمسافات القائمة بينهما. وهذا يعني أن النص الروائي تنهض به مجموعة من المتكلمين الذي يخضع كلامهم لما يسمى بالتشخيص الأدبي.

٣. التشخيص الأدبي:

إذا كانت مُتعتنا في قراءة النص الروائي تستمد أساساً من أنها ذلك الوعاء المعرفي والذخيرة من الأسئلة (هنري متران) (٢٠)، فإن الرواية تطمح دائماً إلى إنتاج معرفة وهي معرفة لا يمكن أن تتم في ظل متكلم واحد وضمن لغة واحدة، ولكن بوساطة صورة شاملة لعدد من المتكلمين واللغات فضلاً عن أن الرواية تنتج في مجتمع تحكمه أيديولوجيات متصارعة ولذا، فإن من البديهي أن تتضمن هذه الكتابة الروائية أيديولوجيات يتم تشخيصها عبر مجموعة من المتكلمين وفق المنطق الفني الذي يعمد إلى كشف نوايا كل أيديولوجية ما دامت «الرواية مكاناً ذا امتياز للجدل الأيديولوجي»(٢١). والمتكلم داخل النص هو ما يميز الرواية عند (باختين) ويحدد أصالتها الأسلوبية. إلا أن ما يعطى لكلام المتكلم مشروعيته في الكلام الروائي هو النقل المصاحب للتشخيص الأدبي الذي يهدف إلى إظهار قصدية المتلفظ وراء كل ملفوظ.

ويخضع هذا التشخيص لشروط نصية يتحول من خلالها الكلام خارج نصي (المرجع الواقعي) إلى الكلام الداخل - نصي على وفق إستراتيجية منظورية.

ويعكس التشخيص الأدبي (النقل الحرفي) المنطق الداخلي لكل لغة اجتماعية، وهذا ما شغل اهتمام (باختين) الذي ركز في كشفه للخطاب داخل الرواية على النظرة في سيرورة تشخيص اللغة داخل الرواية. ويخضع التشخيص الأدبي لعنصري السياق وطريقة تضمين كلام الآخر، فهما يفرزان البعد الدلالي لصورة اللغة، لأن المهم ليس هو المتكلم كإنسان في حد ذاته، وإنما كلامه الخاضع لتحولات فنية على وفق لغة مشخصة كما يتحدد التشخيص تبعاً لدرجة حضوره.

إن الغاية من وراء تجميع لغات المتكلمين المشبعة بنواياهم هو إنتاج معرفة عن واقع المتكلمين، وشروط واقعهم، ومن ثم محاولة الثقافة السائدة. فالرواية بهذا التخريج تعد حقلاً تجريبياً تتصارع فيه مختلف النوايا والرؤى وتتأسس ديناميكيتها في الوقت نفسه على إتقان البنيات المنظورية(٢٢) وما يصبو إليه الطرح الباختيني هو كيف يتم بين اللغات (المستويات التعبيرية) نوع من التحاور والجدل. إلا أنه على الرغم من الإقرار بتعدد المتكلمين فإن هذا لا يدفع عنا إشكالية المتكلم التي ستظل تفرض إثارتها كل خطوة في التحليل. ذلك إنه إذا انطلقنا من تأكيدات (باختين) على أن كل متكلم داخل النص الروائي هو فرد اجتماعي ومن ثم منتج أيديولوجية وكلماته عينة أيديولوجية، وإذا كان هذا يعني أن المتكلم يتكلم من موقع أيديولوجي تابع لفئة (طبقة) اجتماعية، وبذلك يشكل الوسيط الأيديولوجي لفئة تحتل الموقع في العالم الواقعي، فإن هذا يعني أن النص الروائي هو إلى حد ما نسيج من مجموعة من الأيديولوجيات المتكلمة داخله. فكيف يمكن تحديد هذه الأيديولوجيات المتكلمة داخل النصوص المدروسة لـ (جبرا إبراهيم جبرا)؟ وهل استطاعت كل أيديولوجية أن تتوحد في نسق واحد؟ ثم كيف تكلم كل وسيط (متكلم) عن موقع أيديولوجيته؟.

أ - الطرائق التأسيسية للتشخيص السردي:

إن اللغة - كما أكدنا في السابق - ليست مجرد أصوات وتراكيب، ولكنها أبعد من ذلك. إنها الأفق الاجتماعي ككل، وهذا ما يؤكده التصوير الباختيني إذ تصير كتابة الرواية ليس عبر اللغة ولكن بوساطة الدلالات والحمولات الأيديولوجية التي تحملها اللغة، وهذه المكونات الداخلية هي المؤسس لجسد الرواية ولمقاربة هذه الدلالات يتم تشخيص اللغة. وقد لخص (باختين) طرائق تحقق هذا التشخيص في أساليب التهجين والأسلبة والحوار بشقيه الموضوعي (المباشر) والحميمي (الداخلي). وهي طرائق لا تتميز بالحضور

الفردي في داخل النص، وإنما تتداخل في تركيب الملفوظ، ومشروعيتها في خدمة التعدد اللغوي هو ما تنتجه من حوارية بين لغات متفاوتة الانتماء (الاجتماعي / الزمني)، إذ تؤدي هذه الصيغ التشخيصية للكلام إلى تقاطع لغوي ينتج عنه تصادم أيديولوجي إذا ما امتلك المتكلم المشخص وعياً بالكلام المشخص.

لقد تميزت درجة حضور هذه الطرائق في داخل النصوص الثلاثة بالتفاوت، فقد كان للحوار (المباشر والداخلي) الحضور الكبير بالقياس إلى مكوني التهجين والأسلبة اللذين لم يتحققا داخل الكتابة النصية شكل يسمح لهما أن يكونا مدخلاً لتعدد لغوي.

١. الحوار المباشر:

يتطلب اكتشاف الموقف الأيديولوجي للشخصية في النص الروائي فضلاً عن معاينة أفعالها، تشخيصاً للكلام الذي تؤكد هويتها عبره بوصفه ذاتاً تسعى إلى تأسيس وجودها أو ما يسميه (تودوروف) بـ (الميلاد الثاني)، وهو الميلاد الاجتماعي الذي يلزم الفرد الاندماج في المجتمع والتواصل معه عبر الكلمة. ويعد الحوار المباشر بين الشخصيات إحدى أهم الصيغ الكاشفة عن مقاصد المتكلمين إذ أن «الكلام الخاص للشخصيات يطمح دائماً إلى دلالة معينة، إلى بث اجتماعي، إنها لغات مضمرة، لهذا السبب فإن خطاب إحدى الشخصيات يمكن أن يصبح عاملاً لتخطيط اللغة ومدخلاً إلى التعدد اللغوي»(٢٣)، فالحوار يعكس توجهات المتكلمين المختلفة لا سيما إذا كانت منبثقة عن حوارية من شأنها أن تكشف دلالات هذه التوجهات، غير أن النصوص المدروسة عانت من غياب هذه الحوارية لأن الحوار حضر ـ أغلبه ـ مكوناً روائياً يسهم في نشر الخبر الروائي من دون أن يصعد كلام المتحاورين إلى حوارية تفرز تصادماً منظورياً. ومع ذلك، فإننا حاولنا الوقوف عند بعض الحوارات التي أبانت عن تقاطع أيديولوجي ولو بشكل لم يصل إلى مستوى أعمق وهي على وفق الآتي:

أ ـ نص (صيادون في شارع ضيق):

عرف نص (صيادون في شارع ضيق) الحضور الكبير لصيغة الحوار المباشر بين الشخصيات التي منحها السارد الكلام فعبرت عن وجهة نظرها انطلاقاً من موقعها الأيديولوجي. ونكتفي في هذا الصدد بثلاثة نماذج من الحوارات للكشف عن المقاصد المتباينة.

يدور الحوار الأول بين (جميل فران، سامي الربيضي، عماد الدين النفوي) حول تمردات الشباب، والذي كشف عن الخطاب الأيديولوجي للنفوي: «قلت لوزير الشباب الداخلية قبل أيام أن عليه أن يبني مزيداً من الجوامع ومزيداً من مراكز الشرطة، جوامع ومركز شرطة، خشية الله وخشية السلطة، هذا ما نحتاجه جوامع ومراكز شرطة، نحن صعب المراس يا أستاذ ـ صعب المراس جداً ـ والجوامع ومراكز الشرطة هي الدواء الوحيد لمرضنا»(٢٤).

يتكلم النفوي في هذا المقطع بلغة السلطة مستعملاً ضميراً لجماعة (نحن) ويقدم اقتراحاً لعلاج المدينة وهو إقامة مراكز الشرطة وبناء الجوامع الذي يسهم توظيفها في إطار سياسة هذه البنية في هيمنة التفكير الديني الموظف بحسب البرنامج السياسي للسلطة، وبهذا يصير تأسيس هذين الفضائين (الجامع ومركز الشرطة) في سبيل ضرب البنية الرافضة للوضع، وينتج عنهما قمع حرية التعبير التي يشخصها كلام النفوي: «ماذا يهم شعور الحيوان ما دام ملجوماً»(٢٥). يسهم النفوي إذن، بكلامه هذا في إعادة إنتاج ثقافة رسمية متبنية لمواقف السلطة. غير أن الملاحظ أن الطرفين المحاورين للنفوي (سلمى وجميل) لا يجادلانه في مقترحه هذا المعبر عن المخطط السياسي للطبقة السائدة، وإنما يكتفيان بإبداء تخوفهما من أن يستثير هذان الفضاءان الحقد على السلطة. أما النموذج الثاني من الحوار فإنه يكشف عن اصطدام أيديولوجي بين بنيتين متناقضتين. فقد أبان الحوار الذي دار بين (توفيق

خلف وعدنان ياسين) حول موضوع المدينة عن تصور (خلف) الرافض للمدينة ومنتجاتها (الفن): «إنها تعني المرض، الفساد والفن نتيجة الفساد، إنه الغاز السام الذي ينفثه هذا المستنقع الفسيح الذي يدعى بالمدينة»(٢٦). ومن هذا الموقع يرى أن العرب «ما ضاعت ريحهم إلا عندما استقروا في المدن التي فتحوها»(٢٧). ولذا فإن امكانيات الانفلات من سؤال النهضة لا يتأتى إلا بالعودة إلى الريف الذي تحكمه قيم الماضي المجيد. وتبدو من هذا النزعة السلفية لـ (توفيق خلف) التي تتوقف معها السيرورة التاريخية، إذ تبتر التاريخ العربي وتختزله في زمن الماضي الذي سواء تعاملنا معه زمناً أو حركةً تاريخية فهو يعني المتشبث بحلول ماضيه، وبالدور التاريخي لهذا الزمن.

ومن هذا المنطلق أيضاً يرجع خلف حياة الفئة الفقيرة إلى المدينة: «مدينتكم هي التي حطت منهم حضارتكم الكريهة التي اقتلعتهم من جذورهم الريفية»(٢٨). تفضح لغته إذن، توجهه الأيديولوجي المكرس للنظام السائد لكونه يهمش السبب الجوهري للوضع الاقتصادي المنحط لهذه الفئة ويرجعه إلى المدينة مع العلم أن الأسباب الجوهرية للفقر تعود إلى «السياسات الخاطئة، الانتاجية المنخفضة والتأهيل غير الكفوء»(٢٩). ومع ذلك، لا نجد الشخصيات المحاورة له (عدنان، ياسين...) تناقشه في هذا التوجه من خلال أدوات تحليلية تسعة إلى تدمير هذه الأيديولوجية الساعية إلى تضليل الواقع، فليس هناك عملية المصالح الثاوية خلف هذا الطرح من (عدنان وياسين)، ولا يكشف الدور الحقيقي لهذا الخطاب من خلال تحديد الدور السياسي للفئة التي يمثلها (خلف) ومن ثم مشروعها في البلد، وعلاقة انتشار ظاهرة الفقر بالمرحلة التاريخية للعالم العربي (فترة الخمسينيات) ولا تحليل نمط الاقتصاد في الوطن العربي. ولا الوقوف عند الظواهر المتصلة بهذه الظاهرة (الفقر) كالتفاوت الطبقي، لأن ظاهرة الفقر تشكل إحدى مميزات التمايز الطبقي التي تعكس طبيعة الاقتصاد والتركيبة الاجتماعية للعالم العربي. وإنما هناك غياب صوغ أسئلة جذرية على هذا التوجه السلفي إذ يحول المتحاورون المسألة إلى قضية أخرى، وهي كون كلام (توفيق خلف) في مصلحة العدو كما جاء في كلام (ياسين): «لو سمعك أعداؤنا لعشقوا كل كلمة تفوهت بها»(٣٠).

فعوض أن يعري ياسين أيديولوجية (خلف) ويكشف عن المصالح المتخفية وراء الدعوة إلى الرجوع إلى الريف والماضي وتهميش قضايا القاعدة الشعبية، نجده ينحرف بالحوار إلى قضية أخرى (الصراع مع العدو) لا يمكن النظر إليها إلا بعد كشف البنية السياسية المتحكمة في الواقع القائم. وبهذا يتحول (ياسين وعدنان) من رافضين للوضع إلى متصالحين معه لكونهما لا يبحثان عن خلفيات الطرح السلفي. فهل هذا راجع إلى عدم امتلاكهما لأدوات تحليلية للواقع على وفق منظور معين؟ أم أن السلطة التي يفرضها (خلف) بنية دينية مكرسة للواقع نظراً للمصالح المشتركة تفرض نفسها على الحوار؟

وبهذا، يتقدم كلام (توفيق خلف) كلاماً آمراً يخنق الحوارية ويقتل كل الحوارات الممتلئة حوله التي من شأنها أن تفضح هذا المنظور. وهذا يعني أن كلام الشخصيات الموالية للسلطة (النفوي، خلف) يخضع السياق السردي للجمود، لأنه يأتي على شكل كلام أمر تتكسر عنده كل الحوارات ويخنق من ثم، كل حوارية من شأنها أن تفضح الأيديولوجيات المتخفية وراء الخطابات. إنه كلامٌ آمر يقدم داخل ملفوظات المتكلمين في غياب تشخيصه: «إنه فقط منقول، فجموده واكتماله الدلالي، وانغلاقه وتميزه الظاهر والمتعجرف واستحالة وصول أسلبة حرة إليه، كل ذلك يقصي إمكانية التشخيص الأدبي للكلام الآمر»(٣١) فمثلاً نلتقي بكلام (النفوي) داخل ملفوظ (سلمى)، إلا أنها كمتكلم لا تعمد إلى مناقشة هذا الكلام، بل بوضع كلام المتكلم عنه بين مزدوجتين فهو «لا يؤمن بنظرياتنا حول الحياة والتطور، وبقدر ما يتعلق الأمر به، فإن أي تطور إنما هو للأسوأ نوع من الانحدار نحو الفوضى»(٣٢)، بل حتى المتكلمون الرافضون علانية

لايديولوجية (النفوي) لا يعملون إلا على نقل كلامه دون تشخيصه، كـ (عدنان) الذي سمح له انتماؤه الطبقي الأرستقراطي بالتواصل حوارياً مع (النفوي)، فإنه قليلاً ما يناقش آراء هذا الأخير، بل يكتفي بنقله، كما نجده في (صفحة ٨١) إذ يتقدم كلام (النفوي) داخل ملفوظ (عدنان) باسلوبه ونبرته ولم يخضع لتجزئة أو تغيير في التركيب، ثم نقله نسقاً معطى خارج حدود الوعي اللساني للمؤسلب، والشيء نفسه يقال بالنسبة لـ (خلف) الذي يكتفي (ياسين) بجعله مشكلة كبيرة من دون أن يخضعه لأدوات تدميرية، أو يطرحه ضمن معيقات مشروع التحرر.

هكذا لا يتم تشخيص خطاب السلطة، وإنما يتم نقله الناتج عن حضور الوعي المشخص بشكل خافت، والذي (الوعي المشخص) لم يعد بعد موقفه من السلطة، ومن مشروع التغيير، يبدو ذلك واضحاً من خلال الحوار أو (النموذج) الثالث بين (جميل) و(عدنان) فقد أبان (عدنان) عن أيديولوجية متمردة: «يستطيع شعبنا الآن أن يثور، يستطيع الناس أن يزيلوا الصمغ الذي يلصق أعجازهم، بمقاعدهم وأن يمشوا في الشارع حشوداً وأن يشقوا حناجرهم بالصراخ شقا، وهذا يعني أننا لم نعد أناساً قانعين ميتين ليس يهم الشخص الذي نثور ضده، إن عاجلاً أو آجلاً سنجد الهدف الصحيح، الشخص الصحيح»(٣٣).

لا يحدد (عدنان) في هذا المقطع الكلامي هدف الرفض وصياغة، وإنما كل ما يرغب فيه هو الخروج إلى الشوارع وإطلاق الشعارات. إنه لا يحدد موقفه وموقعه السياسيين، ولا تشخيص المعارض الذي يختزله في شخصه، في حين أننا في مشروع التغيير لا نتحدث عن تغيير شخص ما، وإنما تغيير طبقة أو بنية اجتماعية ذات موقع اقتصادي وسياسي يميزها. ومن هذا المنطلق، تعمد إلى ضرب مصالح الشعب. فالثورة ضد موقع معين هو في الأصل ضد نمط اقتصادي - سياسي وضد تصور معين يساند مجموعة من الأيديولوجيات وهذه الأوليات نجدها غائبة في طرحه إذ يتقاطع كلامه مع كلام (جميل) الرافض للشعارات والمؤمن بالسلاح إذ يقول: «إن البندقية الواحدة في اليد المدربة لأفضل من ألف رجل يضربون بالشعارات»(٣٤)، من موقع تجربة الرد على نكبة ١٩٤٨ فيرفض المواجهة بالكلام.

تأسيساً على هذه الملاحظات، فإن أغلبية الحوارات تتقدم داخل النص ممتلكة للحقيقة (خطاب السلطة والدين)، يضيع معها كل تصادم حواري يشجعه عدم امتلاكه المحاورين الرافضين لأدوات تدميرية لهذه الطروحات. وبذلك، فلا نلتقي إلا بعينة من لغة الآخرين ولا نلتقي بصورة اللغة التي يفرض تواجدها هجنة قصدية واعية(٣٥).

ب. نص (السفينة):

من منطلق فضاء الرحلة عبر السفينة التي احتوت شخصيات متعددة الجنسية، فإن الحوار المباشر يكون ضرورياً في هذه الوضعية حتى يتم التواصل.

لقد اتخذت الحوارات في نص (السفينة) طابعاً فكريا، ذلك، إنها جاءت مكثفة بمعالم الثقافة (توما الأكويني، برغسون برهان، دوستويفسكي، روسو،...) عبر الآراء المتضاربة للمتحاورين الذين يستمتعون بلذة الطواف الثقافي.

هكذا انحصر المتكلمون في مواضيع فكرية تناولت عدة مفاهيم مثل: العلم والإيمان والسياسة والتغيير. وهي - تقريباً - المفاهيم نفسها التي نوقشت عند بنية الرفض في نص (صيادون في شارع ضيق. فهل هذا يعني أن التحديدات مع النص الأول لم ترقَ إلى مستوى يستدعي تجاوزها؟ أم أن ثورة ١٩٥٨ في العراق أبانت عن هشاشة هذه المفاهيم ولذا، يرى الكاتب ضرورة الإلحاح على استمراريتها كخطوة أساسية في مشروع التغيير؟.

عرف مفهوم التغيير حضوراً داخل كلام الشخصيات الحواري لا سيما بين (وديع عساف وفالح حسيب):

. «**إننا في حالة يرثى لها**» **يقول**

. «**ولكن تغيير هذه الحالة رهن بنا**» **أقول**

. «**تتفاءل، ونحن في طريقنا إلى المقصلة؟**» **يقول**

. «**أتفاءل، لأن أمامنا مهمة هائلة يجب أن ننجزها**» **أقول** ..

. «(   )».

. «**وما هي هذه المهمة؟**».

. «**المهمة يا دكتور؟ هل كل شيء، فلسطين، المستقبل، الحرية**»(٣٦).

يكشف هذا الحوار عن موقف المتحاورين من الوضع العام وأفق التغيير. ففي الوقت الذي يفقد فيه (فالح) الأمل بتغيير الوضع، نجد (وديع) يربط التغيير بالفئة المثقفة بدليل قوله (رهن بنا)، ولكن يبدو أن كلمة المثقف تثير غموضاً نظراً لأن الثقافة ذات مستويات تحددها طبيعة علاقاتها مع الوضع، وصورة البرنامج الذي تحمله. هل هي ثقافة رسمية مكرسة للواقع المطروح، أو رافضة له، أم متذبذبة بين الهنا والهناك؟ أم يعني (وديع) بالمثقف الفلسطيني المرتبط بالقضية الفلسطينية؟

يحصر (وديع) من جهة أخرى مهمة التغيير في ثلاثة عناصر هي:

(فلسطين، المستقبل، الحرية) تضيع مشروعيتها مع غياب تحديدها.

تحت أي مشروع يتم استرجاع فلسطين؟ وما هي صيغة النضال؟ وما هو الخيار الكفيل بالمواجهة؟ كيف يمكن الحديث عن المستقبل، في غياب تحليل الواقع القائم ومعرفة التناقضات التي يعيشها، وتحديد المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها؟ كيف يمثل (وديع): (المتكلم / المثقف) دور الوسيط بين الموقع (الشعب العربي / الفلسطيني) والتعبير وهو لم يفصل بعد بين الحرية والتحرير والتحرر؟ وتتوالد الأسئلة أمام هذا الطرح التائه وسط المفاهيم التي تظل ملتبسة كأفق مرغوب فيه. لقد اكتفى (وديع) بجعل مهمة التغيير مقتصرة على فلسطين وحدها دون النظر إلى المجتمع العربي ككل (علاقة الجزء بالكل) ولم يربطها بالخطر الصهيوني الذي يتعدّى الحدود الإقليمية لفلسطين ليشمل مساحات الوطن العربي، فضلاً عن أنَّ «ضياع فلسطين، كان نتيجة للأوضاع التي كانت تسود الوطن العربي في ظل دولة إقليمية قزمة، وقيادات هزيلة، وعروش مرتبطة بالاستعمار، وتخلف حضاري عام»(٣٧)، كما أن المستقبل (المهمة الثانية) يظل مقطوع الجذور إذا لم يحدد بالمرحلة التاريخية الراهنة للوطن العربي. أما الحرية، فيمكن للفلسطيني أن تكونَ له حرية داخل الأرض المحتلّة من دون أن يتجاوز الشروط الموضوعة (حرية التجوّل، حرية التعليم، حرية التجارة،.....)، ولكن ما يعاني منه الفلسطيني هو احتلال أرضه التي تنتظر منه تحريرها.

إن غياب التحديدات، سواء للواقع المطروح أو القضايا المعلّقة، قد تخلل مجمل حوارات المتكلمين في هذا النص، لا سيما في الحوار الطويل بين (فالح ومحمود) حول الوضع القائم والذي كشفَ عن اختزال الواقع العربي في صفتي التعقيد والتشابك. يقول (محمود):

«- **أعرف ما الذي ترمي إليه يا دكتور، تاريخنا الحديث معقد ومتشابك. فقاطعه فالح: أبداً! إنه واضح وضوح يدك هذه، ولكن الويل لك إن أنت حاولت تحديد هويته**».

غير أن محمود بقي على هدوئه وترويه ن كأنه يبغي ملاحقة تسلسل أفكاره رغم الاستطراد وقال:

كان التاريخ دائماً كذلك، التاريخ كما يقول البعث هو قصة صراع الحرية مع الطغيان، صراع الروح مع المادة. ولكنني أرى أن كمية الطغيان في أية فترة من العالم، تساوي كمية الطغيان في أية فترة أخرى، وهكذا الحرية على الأرجح»(٣٨).

يختزل الواقع - كما هو واضح في هذا الحوار - في التعقيد والتشابك من دون الوقوف عند معالم هذا التعقيد وذلك التشابك. وهنا نتساءل: هل هذا ناتج

عن عجز في التحليل بسبب عدم امتلاك الشخصيات لوسائل تفتيت الواقع، ومن ثم، تطلق أحكاماً عامة يظل معهما الواقع العربي بعيداً عن تناول؟ أم يعود إلى موقع هذا المتكلم من المجتمع وعلاقته بالواقع الذي يسهم من خلاله (الموقع) في تظليل الواقع، لا سيما حين يصبح الوضع العربي ليس استثناءً تاريخياً كما جاء في منظور (محمود) وإنما هي مسألة عرفها التاريخ منذ القدم؟. يعري كلام (محمود) إذن، عن أيديولوجية مهادنة لا تحاول طرح الوضع العربي للتساؤل وإنما تعمم الواقع السياسي وتجعله مرتبطاً بالإنسانية جمعاء. فحين يسأله (فالح) عن مكاننا من هذا كله يجيب: «مرة هنا ومرة هناك في الواقع، إننا، لا نحن فقط، بل الإنسانية كلها - تدور في حلقات مفرغة، تحلم الإنسانية بالمساواة المطلقة، وتقوم ثوراتها في كل جيل، وتبقى المساواة حلماً رغم هذه الثورات كلها»(٣٨). إنه يجعل من الصراع مسألة عادية عرفتها الإنسانية - ولا تزال - ويربطها بحيوية الأمة وليس بمصير الجماهير وهذا يجعله لا يدخل مع الواقع في صرع وإنما في مهادنة. بل إن الحوار يتعدى كشف المهادنة إلى تعرية التناقض الذي وقع فيه (محمود) «أنا أؤمن أن المجتمع لا بدّ من تغييره. كيف، وفي أي اتجاه، هذه تفاصيل أدرسها ايضاً. ما الثورة؟ ما التمرد؟ ما النضال؟ ما السلطة؟ ما الفرد؟ هذه كلها بالنسبة إلى أوليات أسعى في تحديدها بوضوح»(٤٠).

يؤكد (محمود) في بداية كلامه على إيمانه وقناعته بالتغيير ثم يسترسل في تساؤلات حول مفاهيم مشروع التغيير التي يسعى في تحديدها، وهنا نسجل تناقضاً واضحاً في تفكيره إذ كيف تتم القناعة بالتغيير مع الاعتقاد في الوقت نفسه بأن ثورات الشعوب تظل حلماً.

وقد جعله هذا التناقض يقيم حدوداً فاصلة بين الواقع بوصفه شيئا، والتاريخ شيئاً آخر، في حين أن قضية التغيير لا يمكن النظر إليها إلا ضمن حركة التاريخ التي تم تغييبها داخل طرح (محمود). فغياب منهج واضح للتفكير، وعدم امتلاكه أدوات تحليل الواقع، ومن ثم غياب وعي المتكلم بموقعه السياسي كل هذا حجب الرؤية العميقة لبنيات الواقع وخنق كل حوارية قد تنفجر لتكشف عن التصادم المنظوري، لأن طبيعة المتكلمين في هذه الحوارات متذبذبة وغير مستقرة نتيجة عدم تنظيمها، ومن ثم، فإنَّ لغاتها لا ترقى إلى خلق أيديولوجيات، إنها كشخصيات لم تتملص بعد تناقضاتها الفكرية، فكيف تعبر عن الموقع الاجتماعي للفئات الشعبية؟

كما تميزت الحوارات من جهة أخرى، بعدم تدمير بعض المفاهيم التي تنطلقُ منها الشخصيات المتكلمة كمسلمة، مثلما نجد في حوار (عصام ووديع ص٧٥)، هذا الأخير الذي انطلق في كلامه بجعل الحضارة من تنظيم وتأسيس الوهم، ومع ذلك فإن (عصام) لم يناقشهُ في فكرة الوهم، وإما استرسل في الحديث على أساس صحة وجهة نظر (وديع)، إذ حصل تعاقد بين المتحاورين من دون أن يخلق ذلك، جدالاً يزعزعُ معتقد (وديع عساف).

ج. نص (البحث عن وليد مسعود):

استلزمت طبيعة محور النص الدخول في حوارات بين الشخصيات لكشف النقاب عن عدة جوانب، قد تعري شخصية المتكلّم عنه، وذلك عبر إعادة إنتاج حوارات بين (وليد) ومجموعة من أصدقائه.

لم تتملص الحوارات من سلطة السارد، الذي يمهد بكلامه للحوار، مما يدل على أن كلام الشخصيات يعاد إنتاجه وفق لغة السارد، لا سيما الحوارات الهاتفية التي تخضع لانتقائية واختزالية السارد، يقول (طارق رؤوف) عن حواره الهاتفي مع (مريم الصفار) «كان حديثنا أطول من هذا بكثير»(٤١).

ومن مميزات حوارات نص: (البحث عن وليد مسعود) أن بعضها يستفيد من الحقل المهني للمتكلم كما أنها تعكس توجهات هذا الحقل وصيغ تحققه لغويا، كالحوارات ذات الطابع الاستنطاقي التي دارت

بين (طارق الطبيب النفساني) ومريضيه (جنان ثامر، مريم الصفار)، وهي حوارات تنعدم فيها الحوارية، نظراً للعلاقات غير المتكافئة بين طرفي الحوار، إلى جانب حوارات تأتي أهميتها فقط من كشفها لبعض الأسرار التي تطعم الخبر الروائي وتفتت لعبة الحبكة. ولذلك تظل بعيدة عن خلق أي تصادم حواري كحوار (طارق مع زوجته سميرة عن جنان ص ١٦٨ ـ ١٦٩)، إذ يتعرف (طارق) لأول مرة على سر من أسرار (جنان) التي كانت لها علاقة بوليد لمدة سنة. وقد ساعده هذا الكشف في معالجتها فضلاً عن حوارات ثقافية تعتمد مراجع معرفية تكشف عن المتاع الثقافي لكل متكلم (ص٢٠٣)، كما تناولت الحوارات قضايا كبرى ذات علاقة بالوضع القائم مثل التغيير الذي نمثل له بالنموذج الآتي:

«يقول وليد: أنت تفكر بالتغيير بموجب قوة تفرض من فوق. إنه تغيير من عبودية إلى عبودية. أما أنا أفكر بالتغيير بقوة تنبثق من الداخل من عبودية إلى حرية. من داخل الإنسان، يا عامر كالقوة التي تحسها أنت في دمك، في أحشائك وتجعلك أقوى من كل من يحاول وضع النير على رقبتك. هذه القوة التي في داخلي لن أستطيع أن أهبها أحدا، ومن العبث أن أحاول، كنت أحفظ مقاطع كاملة من (داس كابيتال) فيما مضى، بحثاً عن التغيير، مهما يكن من مصدر القوة المغيرة، ولكنني الآن لا يهمني أن أتذكر كلمةً واحدة من ذلك كله. ولا يهمني أن أغير العالم، عالم الناس، الكومبيوتر سيفعل ذلك عوضاً عني»(٤٢).

لقد جاء هذا النموذج ضمن الفصل السابع الذي قامت بسرده (مريم الصفار) وهو حوار معاد انتاجه في إطار استعادة فصول من حياة (مريم) وضمنها علاقتها وهي استعادة لكلام (وليد) ولجهة نظره. وقد شارك في هذا الحوار مجموعة كبيرة من المتكلمين (أصدقاء وليد) ممّا أدّى إلى تضارب المنظورات حول مسألة التغيير الذي يرى (وليد) أنها لن تكون حاسمة للوضعية العربية الراهنة، فإنه ينبغي أن ينبثقَ من الداخل، في حين أن (عامر) يلتجئ إلى حل علمي مرتبط بالكومبيوتر، أي حصل التغيير بالخارج، لأن الكومبيوتر يظلُّ دخيلاً على العالم العربي.فكما وجدنا في حوارين النصين السالفين، فإن المتكلمين يناقشون القضايا بشكل عمومي من دون الوقوف عند التحديدات. فهل يغني (وليد) بالداخل، قوة الجماهير أم النظام السائد؟.

يظل الداخل طرحاً غامضاً مع عدم تحديده. فهذا ناتج ـ كما قلنا في السفينة ـ غياب عن أدوات التحليل، أم عن رقابة مفروضة على الكتابة مع العلم، إن هذه الأخيرة لكي تسهم ـ بدورها ـ في مشروع التغيير، فمن المفروض أن تختلق لنفسها صيغاً تعبيرية معينة تساعدها على فضح تلاعبات الأيديولوجية السائدة، أم يعود إلى طبيعة المتكلم في هذا النص، ونمط أيديولوجيته. أما الطرح المناقض كما جاء في منظور (عامر) ينتظر أن يغير الانتاج الغربي (الكومبيوتر) الواقع العربي الذي يسهم في تناقضاته. إنها تبعية من نوع آخر، وهذا دليل على أنه لم يفهم بعد موقف العالم العربي في البرنامج الإمبريالي مع العلم أن توجهه قبل ثورة العراق الأولى شيوعيا، الشيء الذي يجعلنا نتساءل عن حدود هذا التوجه عنده وهو تساؤل قد يجعلنا ندرك طبيعة هذا الانتقال الأيديولوجي من نسق فكري يعتمد أدوات تحليلية لإدراك تركيبة المجتمع والعمل على تغييره عبر وسائل هذا النسق إلى إيمان تكنولوجي قد يغير شكل المجتمع من دون أن يصلَ إلى زعزعة بنيته العميقة لتحويلها وتغييرها.

٢. الحوار الداخلي:

يعد الحوار الداخلي من بين الأشكال التكوينية للتعبير عن الفكرة، إذ يتعلق الأمر بالدور الذي يؤديه الصوت الثاني عندما نتحدث إلى أنفسنا. إنها حالة تنشطر فيها الذات المتكلمة إلى شطرين وذلك عندما تغور في وعيها الباطني الذي يصير زاوية إدراك العالم الخارجي. لذا تأتي صيغة الحوار الداخلي على المستوى الكتابي ـ منفلتة غالباً ـ من كل تنظيم جملي وتخضع

لتناوب ضمائري لا سيما (الانا) و (الأنت) اللذان يدخلان في صراع كلامي حول نفس الذات المتكلمة. ويعري هذا الانشطار عن التناقض الحاصل على مستوى الذات الواحدة مما يخلق صوتين متجادلين داخل صوت واحد. ومن هنا يعد الحوار الداخلي أيضاً حوارياً لأنه مخترق من خلال تقديرات مستمع احتمالي(٤٣).

لقد تميز الحوار الداخلي بالحضور المكثف داخل نصي (السفينة والبحث عن وليد مسعود) لاعتماد النصين على أسلوب الاعترافات، المذكرات، السيرة الذاتية وهي أشكال سردية تسمح بهذا الجدال الداخلي للمتكلمين.

تحاور الذات المتلفظة في هذه الصيغة إما ذاتها الباطنية، أو صوتاً غيرياً يحضر من خلال كلماته إذ يقع هنا ما يسميه (باختين) بالتهجين، كما نجد في ملفوظ (مريم الصفار) في رواية (البحث عن وليد مسعود): «ما كدرت أتخرج من كلية بيروت للبنات (التي بقيت ظلماً تسمى، على ألسنة الكثيرين، جونيوزر كوليج، حتى بعد أن صارت لها شهادتها الجامعية) حتى وجدت هشام في بغداد يتردد علينا مع أهله لغاية مفضوحة. تخرجت مريم وما الذي تبقى لها أن تفعلَ إلا أن تتزوج»(٤٤). يمثل الكلام الباطني («تخرجت مريم...») في هذا الملفوظ صوت الآخر الممثل إما في الأسرة أو الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها، والتي ترى أن من واجب البنت أن تتزوج بمجرد الانتهاء من الدراسة. يخرق التهجين هنا الحوار الداخلي، إذ نلتقي بلغتين مفصولتين بفارق اجتماعي: لغة (وعي) مريم المتخرجة من الجامعة وذات طموحات تواكب تكوينها الفكري وجيلها ولغة الطبقة (الأرستقراطية) الاجتماعية المنتمية إليها (مريم).

وقد يمثل هذا النموذج أقصى درجة انشطار الذات المتلفظة، إذ تتكلم الذات عن وعيها الأول بشكل الحديث عن (هو)، فمريم تحاور في هذا المثال ذاتها المتكلمة كذات منفصلة عنها، مركزة بذلك على الأسم، فلم تقل (لما تخرجت...) ولكن جعلت الملفوظ في ضمير الغائب، وهو ضمير يتيح لها إقامة مسافة بين الشخصية (مريم الصفار / أنا مسرودة) زمن تخرجها من الجامعة، والساردة (الشخصية مريم الصفار / أنا ساردة)، إذ يظهر في هذا الانشطار الفرق بين العامل الذي يرى (أنا متكلم عنه)، والسارد الذي يحكي / يتكلم (أنا السارد). وتختلف درجة انشطار الذات المتكلمة ضمن هذه الصيغة الحوارية من حوار داخلي إلى آخر تبعاً لطبيعة الاصطدام الداخلي الذي يقفُ عند حدود الجدل بين الذاتين المُتَلَفِّظَة والمُتَلَفَّظَة من دون تغيير إيقاع أي ذات. أو يأخذ الحوار الداخلي شكل مناقشة من خلال أسئلة وأجوبة(٤٥).

يقول (فالح حسيب) في رواية (السفينة) في حديث مع نفسه: «العناصر هي نفسها ولكن نسبها وعلاقتها تتبدل، وتتغير الحقيقة تبعاً لذلك التبدل. كم وجهاً للحقيقة إذن؟ كم وجهاً لكل تجربة من تجاربي؟ هؤلاء الذين أراهم كل يوم (..)، كل مرة أستطيع أن أجعلَ من كل علاقة لي نمطاً جديداً من أنماط الحقيقة، وأيها سيكون (الأفق) الأصوب، الأصدق»(٤٦).

إنها تساؤلات تكشف عن حدة الصراع الداخلي لـ (فالح) الذي يبحث عن الوجه الحقيقي في غمرة هذه الوجوه المتعددة والمتبدلة، وهي تساؤلات لن ينطفئ لهيبُها إلا مناصرة إحدى الذاتين التي تمتلك أدوات منطقية تقنع بها الذات الأخرى. يبدو الحوار الداخلي في هذه الوضعية بوضوح كبير لأنه باتَ على المتكلم أن يتخذ القرار الحاسم(٤٧) للخروج من عنف التساؤل الذي أدّى بفالح إلى اختيار الانتحار كدرجة في التعامل مع الواقع الذي أطاح بطبقتهِ. وقد جاء هذا القرار من خلال حوار داخلي مثقل بالكلام الغيري: «يقول لي في النهاية، أنت واهم(٤٨) الذي عزز هذا التصادم الذاتي».

يدخل الكلام الغيري بصفة عامة كموقف، إذ

يصير عند الذات المتكلمة بؤرة ينحصر فيها الصراع بين مواقف متباينة، غايتها تحديد هوية (أنا) المحاور الداخلي الذي يبحث من خلال أزمته الداخلية مع نفسه، وعن موقع صوته من بين هذه الأصوات المتصادمة. إلا أن الصراعَ بين الذاتين يحتدمُ بشكل كبير حين تسخر إحدى الذاتين من الذات الأخرى كما نجد في ملفوظ (وليد مسعود): «فلما أرسلت إلى إيطاليا لأدرس اللاهوت في ديرسانتا ماريا دولوروز في ميلانو، حسبت أنني سأجد هناك المنطق الذي سيبرر حلمي الذي لم يتح لي أن أفهمه في الكهف بوادي الجمل. وإذا بي أكتشف أن ما أرسلوني لدرسه قد جعلوه وسيلة لتثبيت العالم، لا لتغييره. إرادته تغيير الأعماق، تلك الأعماق التي بها سوف يخلق الإنسان بشراً جديداً. وإذا كل ما أراه هو العمل بجنون على مسخ السطح، وردم الأعماق»(٤٩).

ميّز (وليد) وعيين متناقضين، فقد شكل الوعي الأول من جهة الذات المتلفظة التي تؤمن بتغيير العالم عن طريق المسيح ودراسة اللاهوت، والوعي الثاني الكاشف لحقيقة الوعي الأول الذي أدرك زيفَ هذا الوعي. لذا يعيد مقوماته وتصوره للتغيير، وفي هذه الإعادة تأكيد لسخرية من هذا الوعي.

هكذا يتضح أن الحوار الداخلي يشكلُ تطوراً مرحلياً لوعي واحد، وليس لأنماط متعددة من الوعي. وهذا يعني، أن في هيمنة هذا الحوار، هيمنة للتعدد داخل الواحد، وهذا يعني أيضا، أننا في حاجة إلى أساليب أخرى تفجر لنا داخل الكتابة أنماط الوعي. يبقى أن التهجين والأسلبة هما الكفيلان بطرح التعدد اللغوي (تعدد الوعي).

٣. التهجين L' HYBRIDATION:

في إطار استغلال كلام الآخر، الذي يحضر داخل ملفوظ المتكلمين منظورا، يصوغ (باختين) إحدى أهم الطرائق الأسلوبية الكفيلة بخلق تعدد لغوي داخل النص الروائي وهو التهجين الذي يعني مزج لغتين (منظورين) في داخل ملفوظ واحد، مفصولتين بفارق زمني كما في رواية (البحث عن وليد مسعود): «هل الجنة هنالك وراء السماء إذ تلتقي السماء بالأفق ولو بلغت ذلك الأفق البنفسجي على الجبال الزرق لفتحت ثغرة في السماء، ودخلت منها الجنة، آه يا مسكين يا جاهل إلى متى تبقى تحلم بالعبور إلى عوالم أخرى وما لديك إلا هذا العالم القاسي العنيد»(٥٠). تراكبت داخل هذا الملفوظ المنتمي لوليد مسعود لغتان مفصولتان بفارق زمني واضح.

تمثل اللغة المشخصة الوعي الطفولي الذي كان يحلم باختراق العوالم، واللغة المشخصة الآنية الساخرة من ذلك الوعي كما قد يفصل اللغتين فارق اجتماعي مثل (السفينة) «فقاطعته، مندفعاً باتجاهه: الأرض؟ كان أبي فلاحا، في جنوب العراق. ذهب إلى بغداد وقتل فيها رجلاً مهماً في وضح النهار»(٥١). تتداخل في هذا المقطع الحواري المنتمي أصلاً إلى حوار مباشر (عصام / وديع) لغتان مفصولتان بفارق اجتماعي فمن جهة تعكس مهمة لغة (منظور) الرأي العام (الناس) الذي يرفع من قيمة هذا الرجل نظراً لمركزه المادي من جهة أخرى لغة المشخص (عصام) الذي يستقرُّ موقفه خلف علامة المزدوجتين اللتين حصر بهما كلام الرأي العام وذلك ليتملص منه، وليجعله كمنظور خارج عن منظوره.

هكذا ينجم عن اللغتين المركبتين داخل ملفوظٍ واحدٍ حوار بين موقفين (شخصين) إذ تعتمد لغة آنية إلى تعيين لغة سابقة أو مخالفة عنها اجتماعيا، وتعمل على تشخيصها، مما يتولّد عن ذلك علاقة غير متكافئة بين اللغة المشخصة (الآنية) واللغة المشخصة، نظراً لكون اللغة المشخصة تقدم نفسها معياراً وصوتاً أيديولوجياً ممتلكاً للحقيقة، وهذا الموقع يسمح لها بتدمير اللغة السابقة وكشف منظورها. وهذا ما عبّر عنه (باختين) بقوله عن صورة اللغة بوصفها تهجيناً إراديا: «إنها بالضبط ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر. ويمكن لصورة لغة أن تتبنىَ فقط من وجهة نظر لغة

أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار»(٥٢). ولذلك فلا نلتقي بالهُجنة في الكلام، الأمر الذي يقدم نفسه ممتلكاً للحقيقة.

٤. الأسلبة LA STYLISATION:

نها صيغة اسلوبية يتم فيها استدعاء لغة سابقة أو متزامنة من طرف الوعي المشخص الذي يعمل على أسلبتها وتدميرها على وفق موضوعه إذ إنَّ كلَّ أسلبة حقيقة هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين، وفيها يقدم إلزاميا، وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسلب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة(٥٣)، إذ تتعارض منظورات متعددة داخل ملفوظ واحد، وتتحاور لغات متفاوتة الانتماء الاجتماعي أو الزمني وما يهم هو حوارية الأساليب. درجة حضور الأسلبة في نص ما يقاس بدرجة تفجير صراعات بين الأساليب (المنظورات). والعمل على تحسين أسلوب ما، هو إعادة إنتاج وعي سابق ولكن من خلال وعي جديد يكون ممتلكاً لموقع يسمح له بتشخيص المنظور السابق، وتكسيره، وهو موقع لم يمتلكهُ بعد المتكلم في نصوص (جبرا إبراهيم جبرا) الثلاثة إذ لم نلتقي بهذه الصيغة داخل الروايات، ما عدا بعض الأمثلة القليلة جداً التي لا تشكلُ كثافةً داخل النص لكي تكرس تعدداً في المنظور كما في رواية (السفينة) إذ يقول وديع (وظننتُ أنه يريد تلطيف الجو): «ما دمنا في مملكة الدودة إذن زماننا هذا قد صفا، والوجه استدار إلى القفا، الأ يازمان الشقلبة زمان التباهي بالحفا والعنكبة»(٥٤). يحضر داخل ملفوظ (وديع) لغة واحدة مباشرة هي لغة الكتابة التقليدية المرصعة بالسجع، ولكن حضورها تم من خلال وعي المشخص الساخر من هذا الزمن.

قد يجد هذا الغياب للأسلبة تفسيره من طبيعة الوعي المشخص الذي لا يمتلك الجرأة في التعامل مع الأساليب (المنظورات) القديمة، التي يتعامل معها بوصفه معطىً جاهزاً لا يجب مناقشته لا سيما حين يتعلق الأمر بأساليب مؤسستي الدين والسلطة اللتين قدّمتا في نص (صيادون في شارع ضيق). على كونهما كلاماً آمراً.

إذا كانت الأشكال الأسلوبية (التهجين، الأسلبة، الحوار) تحقق التعدد اللغوي عن طريق الدلالة التي تحدثها الكلمة، فإن اللغات الاجتماعية والأدبية تسهم ـ بدورها ـ في هذا التعدد المنظوري.

٥. اللغات الاجتماعية والأدبية:

تحقق كلام الشخصيات أيضاً عبر لغة المهن بحسب طبيعة مناخ القول ذلك أننا نجد مستويات التعبير لدى شخصية داخل النصوص الثلاثة تختلفُ من أجلِ تواصلها مع الآخر باختلاف الانتماء الثقافي ـ الفكري والمهني، وباختلاف مناخات الكلام. هكذا التقينا بهيمنة مستويين من اللغة:

أ – اللغة الشعرية.

ب – اللغة المهنية.

أ – مستوى اللغة الشعرية:

شكلت اللغة الشعرية في النصوص الثلاثة أسلوب استدعاء، وتذكر الوطن المسلوب (القدس / فلسطين). فقد تم استحضار القدس في ذاكرة (جميل فران) عبر الشعر إذ يقول:

«... يا أرض التربة الحمراء والحجارة بلون الورد، أرض الزيتون بخضرته التي منذ الطوفان ما حالت والشقائق بحمرة الدم. ألم يسق ترابك دم تموز والمسيح»(٥٥)، وأيضاً عن طريق لغة الرمز من خلال (ليلى) القتيلة في نكبة ١٩٤٨ والتي بدأت في النص أنثى وانتهت رمزاً أصبح يشتغل عنصراً سيكولوجياً يحتاج إليه (جميل) كلما شعر بالضعف وأحس بخيبة المنفى (بغداد). أما في (السفينة) فإن (وديع) يهرب من سؤال الوطن الجريح عن طريق اللغة الشعرية. فقد عكست لغته صورة وعيه بالقضية التي أصبحتْ قضية تأملية يعيشها في فكره، فـ «الوطن حاضراً أبداً كذكرى ومجال للتأمل، ولحضور الذاكرة يغير ملامح الصورة حتى التلاشي»(٥٦). هكذا يتزايل الوطن ـ

على حد تعبير فيصل دراج. وتحل مكانه صورة الوطن كمفهوم فلسفي. أخلاقي(٥٧). وتنهض لغة الذات (الشعر) مرة أخرى لتشكل فصول نص (البحث عن وليد مسعود). وهي بوصفها لغة كرستها ـ أساساً ـ الأشكال التعبيرية الحميمة كالاعترافات والمذكرات والرسائل سالتي حضرت بشكل مكثف داخلها استجابة لطبيعة بؤرة الحكي.

ب – مستوى اللغة المهنية:

حضر هذا المستوى من اللغة بشكل ملحوظ داخل نص (البحث عن وليد مسعود):

(علم النفس، التدريس، الطب، البنك، الصحافة،...) فهل عكس حضورها التوجهات المنظورية للمتكلمين؟ أم اكتفت بالحضور التقني؟.

يقول (طارق رؤوف) مشخصاً شخصية (وليد): «وليد الماجن، الخليع الذي افترسته لواعج الشبق، والتهمته نيران الحب، ودفعت به إلى قتل نفسه»(٥٨). يجعل (طارق) من (وليد) شخصية ماجنة منحرفة وراء شهواتها الشريرة، وذلك حتى يقللَ من شأنه ويزعزع موقعه بين الأصدقاء. فلغة التحليل النفسي حاضرة بدلالتها ومنظورها، لأنها جاءت قصدية تحمل بُعدَ المتكلم الذي وجدناهُ ينهجُ هذه الطريقة طيلة الزمن السردي وذلك قصد التقليل من الشخصيات التي يرغب في تشطيبها، كتشخيصه للحالة النفسية لـ (هشام زوج مريم الصفار ص١٤٧) لأنه يريد الفوز بها.

غير أن الشخصية التي خضعت لغتها إلى مستويات تعبيرية متعددة على وفق المناخات التي عاشتها، والمواضيع التي تناولتها، والفضاءات التي اخترقتها. تبقى شخصية (وليد مسعود) الذي ميزتهُ اللغات الآتية:

اللغـة	الفضـاء / المنـاخ
الدينية	الكهف (البلدة)، الدير (إيطاليا)
الاقتصادية	البنك
الفكرية	الكتابة، الاستجوابات الصحفية، الحوارات
الغرامية	فضاء جلساته مع النساء (العراق، لبنان)، رسائله (جنان، وصال)
التحقيق	مقر الاستنطاق (العدو)

يعكس تعدد مستويات التعبير تعدد الفضاءات التي عرفها (وليد) كما يحيل في الوقت ذاته على تعدد ثقافته. وهو تعدد يرتفع بشخصية (وليد مسعود) ويخلق منها جوهراً. وهذا ما أكده كلام أصدقائه عنه، حتى صار النموذج المرغوب في تقليده (طارق).

إن كل هذه اللغات تتم بصياغة اللغة الأدبية التي تتدخل فيها إرادة الكاتب التي تجمع اللغات والأساليب المتعددة الأنواع الأدبية واللاأدبية، وتعيد تركيبها مُشكِلة بذلك لغة الرواية، المتحققة من عدة لغات. وهي التي كيّفتْ معظم لغات المتكلمين، وجعلتها خاضعة لأسلوبها، الشيء الذي جعلَ بعض الشخصيات لا تتكلم بمستواها الاجتماعي، وإنما فرض عليها الكاتب لغة أدبية غير معبرة عن أفقها كشخصية (عيسى ناصر) في (البحث عن وليد مسعود)، فعلى الرغم من أنه يتقدم كتاجر، إلا أننا لم نلتقِ بلغة تعبر وفق منظور هذا المستوى الاجتماعي.

لقد وقفنا من خلال تحليل الطرق التأسيسية لصيغة اللغة داخل النصوص المدروسة على شبه غياب للصيغ المحققة للتعدد اللغوي كالتهجين والأسلبة، في حين اكتفى الحوار بالحضور بوصفه مكوناً روائياً يرسل الخبر ولا يتجاوزه إلى طرح دلالات منظورية. وقد أدى هذا إلى انعدام الحوارية التي تؤكد عليها التخريج الباختيتي، أساساً لمشروعية تحقق التعدد اللغوي.

معيقات الحوارية:

بناء على الملاحظات التي تم التعرض لها عند

تحليل أشكال تحقق تعدد المنظورات في نصوص (جبرا إبراهيم جبرا) الثلاثة، فإنه يمكن تصنيفها من خلال ثلاث نقاط قابلة للتمديد بحسب طبيعة المقاربات النصية:

١. الفكر موضوع الحوارات:

يطفو الفكر في حلبة الحوار، ويحضر الرصيد الثقافي لكل متكلم، ويتراجع الواقع بكل بنياته، ذلك أن المتكلمين داخل هذه النصوص يثيرونَ مواضيع فكرية بشكل نظري من دون الوصول إلى تناول الواقع المتكلم عنه بالدرس، وتحليل نمط اقتصاده، وقانون معاملاته وقد يعود هذا إلى عدم امتلاك المتكلمين لأدوات تحليلية للواقع، والتي تمكنهم من فهم المجتمع وفضح أيديولوجية الطبقة السائدة والفئات المكرسة لها. وقد أدى غياب هذه الأدوات إلى عدم تمثل الوضعية السياسية ـ الأقتصادية للمجتمع العربي، وإلى عدم إدراك المرحلة التاريخية الراهنة له، ومن ثم إلى غياب قراءة صحيحة للأسئلة المطروحة على الواقع، وقد يعود هذا إلى:

٢. المسافة بين المتكلِّم والمتكلَّم عنه:

لكي يتمثل (المتكلم / المثقف) دوراً وسيطاً بين القاعدة المادية، والبديل المطروح يستلزم أن يكون مندمجاً بالقاعدة، خارقاً بذلك كل المسافات التي قد تحدث بينه وبينها وهذا يتم في إطار التعبير بلغة الجماهير القادرة على كشف مطامحها. إلا أن المتكلم الرافض في النصوص المدروسة بدلاً من أن يسعى إلى تحقيق الاندماج بينه وبين القاعدة التي يعبر عنها، وجدناه قد جذّر هذه المسافة من خلال عدم تمثل البنية التحتية، وتغييب لغات القاعدة الشعبية إذ تمنح شخصيات هذه القاعدة من التعبير عن وضعها الاقتصادي والاجتماعي كما نجد في نص (السفينة) حضور مجموعة كبيرة من شخصيات ذات مهن (حِرّف) متفاوتة من مثل: حجار، ماسح أحذية، صباغ، ولكنهما تحضر خلال عملية السرد: «ثم جعلت أتعرف على جيرانهم واحداً واحدا: حجاراً كان فايز قد علمه القراءة، غير أنه انصرف عنها لضعف بصره عندما أصابت عينه شضية من حجر، مساح أحذية كثير السعال تخطى الخمسين من عمره، (...)، صباغ بيوت كان له، كمل خيل إلى ستة أطفال على الأقل، يملأون الحوش صياحاً»(٥٩).

«يقدم (وديع) في (السفينة) هذه الشخصيات بشكل يدعو إلى الإشفاق، إذ لم يثري مسألة وضعيتها الاجتماعية، لم يتساءل كيف يظل مساح أحذية طيلة حياته يزاول هذه الحرفة، والتي تعني استمرار وضعيته المنحطة اقتصاديا، وتشير أيضاً إلى استمرارية التفاوت الطبقي. وهذا يعني من جهة أخرى» عدم التحولات الاجتماعية التي تستدعي هي الأخرى التساؤل عنها. فلغات الفئات المتدنية اقتصادياً غائبة إذن، ومعها تغيب وجهات نظر هذه الفئات حول القضايا المطروحة على الواقع: «استمرت المناقشات والتنبؤات في كل بيت وعلى كل رصيف. الفلاح والنجار والمعلم والراهب وصباغ الأحذية، يلتقون جميعاً ويتحاورون»(٦٠)، والأمثلة جاءتنا ثرة في النصوص، وهي تعكس بشكل واضح سلطة لغة المتكلم المتعالية التي تفرض وعيها على هذه الفئات. فإذا كانت «الأيديولوجية تشكل الوعي الفردي بالجماعي والأيديولوجي»(٦١)، فقد تميز وعي هذا المتكلم بالسذاجة والزيف، والوعي المزيف لا يشمل فقط الوعي المكرس، ولكن حتى الوعي ذا التوجه الثوري، الذي لم يستطع أن يتجذر في الواقع ليخلق قوة مادية. يتعالى هذا المتكلم عن الفئات المهضومة ويصفها انطلاقاً من لغته، وبذلك لم يتم تشخيصها، لأنه يوجد في منطقة عالية بعيدة عن واقع تلك الفئات. وهي لغة متعالية تكشف من جانب آخر عن موقع هذا المتكلم داخل النص إذ يحضر كذات جوهر ملتفة في أناها المتعالية القادرة على اختراق عوالم وهمية وتحقيق تأثيرات بالغة (جميل، وديع، وليد) مع العلم أن المتكلم لكي يتمثل القضايا المطروحة فإن طبيعة وساطته تقتضي منه التنازل عن أناه، وتجاوز ذاته

الفردية وذلك، لتأمل مصير الجماهير.

لقد جعلت هذه المسافة المتكلم لا يتمثل الدور القيادي السياسي، فأفقه ضيق لأنه يدور حول ذاته، تجلى هذا ـ كما رأينا ـ في هيمنة الحوار الداخلي وفي عدم تملك أدوات تفتيت بنية الواقع، ويدعم هذا التخريج عناوين النصوص الروائية التي اختزلت هذا الأفق الضيق:

صيادون في شارع ضيق:

تعد النخبة المثقفة الوسيطة بين الجماهير موقعاً (الوضعية الاجتماعية للناس) ومشروعاً للتغيير، كما لاحظنا من خلال الشخصيات الممثلة لها، لم تحدد بعد موقفها السياسيين. يقول (عدنان) عن النشاط السياسي ككل أحمق في المدينة، أثرثر، وأقطع أنفاسي في بحث كل شيء يربط أو يحل(٦٢)، كما لم تمتلك بعد وسائل التحليل، ولا منهجاً فكرياً يخطط لمشروع التغيير، ولهذا، فإن أفقها محدود وضيق.

السفينة:

كشفت رحلة السفينة عن محدودية أفق كل شخصية، من خلال طبيعة حوارات المتكلمين، التي فضحت التوجه الحقيقي لكل واحد وصورة الوعي لديه. فهذا (عصام السلمان) يصرح بأنه هارب من (لمى) بعد فشله في الحصول عليها، غير أن (لمى) يمكن النظر إليها، في خطة هذا الهروب بوصفها موقعاً طبقياً يحلم (عصام) بالارتقاء إليه. فارتباطه بها هو في الأصل ارتباط بطبقة. ففي قرارة نفسه كان يحلم بهذا التسلق الطبقي ولذلك فهو يهرب منها عند تدمر الحلم، ليجدها أمامه في السفينة لكي تحيي من جديد رعبة التسلق تلك. أما (وديع الفلسطيني) فقد تحولت قضية الأرض فوق السفينة إلى قضية تأملية تتضارب حولها الآراء في رحلة المتعة.

البحث عن وليد مسعود:

يتقدم (وليد مسعود) داخل النص المكتوب كشخصية فرضت اهتماماً بالغا، وتأثيراً كبيراً ارتفع بها إلى درجة النموذج الذي سعت معظم شخصيات النص إلى الاقتداء به سواء في علاقاته الجنسية (طارق رؤوف)، أو في حياته الفكرية (كاظم إسماعيل).

يشمل البحث مستويين متناقضين: أحدهما سلبي والآخر إيجابي.

البحث السلبي:

منح زمن الاختفاء فرصة أمام الشخصيات لكي تبحث عن ذواتها، وتكشف عن صوتها المغيب مع هيمنة صوت (وليد) إلا أن (وليد مسعود) «تتأكد (مع الاختفاء) نموذجيته التي.. ترفعه إلى مقام الألوهية وترمز به إلى مستوى الكلية، كلية المعرفة وكلية الموهبة والقدرة الحسية والجمال الجسدي كلية الشجاعة والغموض والكرم»(٦٣). وهذا الحضور النموذج لوليد خنق الفعل النقدي وضيق مجال التعبير الذي صار نقلاً لكلام وسلوك المتكلم عنه، كما حجبَ النظر إلى تناقضات هذا الأخير، وهي نظرة غير جدلية أبعدت المتكلمين عن النظر إلى حقيقه».

البحث الإيجابي:

يتعلق باختفاء (وليد مسعود) من أجل البحث عن صيغ النضال والخيار والمسلح بعدما بحث عن التوازن في الدين والاقتصاد والجنس والكتابة، ومع ذلك، ظل يعاني أزمة التوازن، الذي لن يتحققَ إلاّ مع الاستقرار في وطن له سيادته.

٣. حضور السلطة والدين بوصفهما كلاماً آمراً

وهو حضور يعرقل وظيفة الوعي في مناقشة خطاب السلطة والدين اللذين يتقدمان معطىً جاهزاً لا يقبل الجدال، لأنه ممتلك للحقيقة. وطبيعة هذا الكلام وما تفرضه من سلطة تجعل المتكلم لا يتجاوز التعامل معها بالنقل الحرفي.

خاتمة:

إن المتكلمين في هذه النصوص من فئة واحدة، وهي الفئة المثقفة. وبما أن فعالية المثقف تتأسس من موقعه الأيديولوجي الذي يسمح له بالتوسط بين الفئة التي يعبر عنها وطبيعة الإنتاج الثقافي الذي يروجه،

فإن الثقافة في هذا الحال تستدعي التساؤل حول طبيعتها ومرجعيتها الأيديولوجية، لأنها تنطلق من موقع معين، وتحمل وعيا، وتتضمن مشروعاً مبرمجاً وفقَ علاقتها بالواقع القائم. فإذا كانت الثقافة، إذن، هي الانتاج الفكري المعبر عن موقع موقف كل طبقة اجتماعية، فهذا يعني أن هناكَ ثقافة رسمية تمثل صوت السلطة السائدة التي يفترض تواجدها طبقة / ثقافة معارضة، وهذا ما يتعارض مع تصريحات المؤلف (جبرا إبراهيم جبرا) الذي يعان في استجواباته أنه يرى في المثقفين دوراً كبيراً في التغيير في حين أن النصوص أبانت عن غموض تيمة المثقف. وما هو المستوى المتعامل معه؟. يقول (جبرا إبراهيم جبرا) «فأنا أرى أن للمثقفينَ في العالم العربي دوراً كبيراً مهما حاولت بعض القوى حجبهُ عنهم، ولا يزال المثقفونَ هم المغيرون وهم الثوريونَ الحقيقيونَ سواءُ حملوا السلاحَ في سبيلِ هذا التغيير أو لم يحملوهُ. الثقافة هي التي تغير في النهاية»(٦٤).

لم يحدد المؤلف مستوى الثقافة المغيرة، مع العلم أن الثقافة المهيمنة في مجتمعٍ ما تكون تابعة للفئة السائدة، يقولُ غرامشي «إن الطبقة السائدة هي وحدها القادرة عملياً بفضل سلطانه الاقتصادي والسياسي، على اسماع صوتها بانتظام وقوة في داخل المجتمع المدني(٦٥). فالقول إذن، بأن المتكلمين في نصوص (جبرا إبراهيم جبرا) ينتمون إلى فئة المثقفين تبقى، مسألة متلبسة، فأي نوع من الثقافة ينتمي إليها هؤلاء؟ وهل استطاعت ثقافتهم أن تعبرَ عن مطامح المتكلمينَ عنهم؟ وكيف تحدد وعيهم؟ تأسيساً على ما جاء في طرق إمكانية تحقق التعدد الأسلوبي، وما أنبنتْ على ذلك من ملاحظاتٍ تضمنت معيقات الحوارية، فإننا ندرك طبيعة المتكلمين الذين يتناولونَ الحديثَ عن الوضعِ المطروح والواقع القائم، ويناقشونَ مفاهيم التغيير والثورة، والتخلف داخل كلامهم، الشيء الذي يوهم في البداية، أنهم يحملونَ مشروع القاعدة الشعبية. لذلك، نسترسلُ في قراءة خطابهم لعلنا نقفُ عند مؤشرات هذا الهم، ونقاربُ هذا الوضع.

ولكن الاسترسال سرعانَ ما يخفتُ أمام صدمة محتوى الخطاب الذي سينطلقُ بلغة الكتب الأجنبية، وبلغة الذات المتكلمة التي تتلذذ بحضورها المكثف عبر مقروءاتها، إذ تحل الذات محل الجماعة، ويحضر (الفرد / النموذج) ليتراجعَ الواقع، ولتمارس على القاعدة الشعبية سلطة الصمت المفروض عليها في واقعها المادي فكيف إذن، يعبر هذا الكلام عن موقع القاعدة وهو لم يخرج بعد من دائرته الفردية؟. من هذا الموقع هيمن هذا المتكلم، ومعه هيمنت لغته التي جاءت تبعاً لهذه المعطيات المذكورة سابقاً متعالية، تتكلم عن الوضعِ من خلال لغة رسمية. إنها بهذا تشكل لغة السلطة، إذا ما استحضرنا من مفهوم السلطة الهيمنة وعدم التحاور، وغياب تمثل لغات الآخرين. فالسلطة تحضر تحت أشكال متعددة ومتنوعة ولغة هذا المتكلم تدخل تحت شكل يوهم بمسؤولية البرنامج الرافض، لكنهُ يمارس أسلوب السلطة في قانون المعاملات. لذا، فعدم تمثل (الموقف / المتكلم) للدور الوسيطي انعكس ومن ثم على هيمنة اللغة الواحدة التي خنقتْ كل اللغات الممكنة. وبذلك أصبحت لغة رسمية لأنها متعالية على الجماهير، وتعملُ على وصفهم من دون أن ترقى إلى خلقِ لغاتهم، في حين أن الكتابة الروائية لا تسعى إلى تصوير الأحداث، بقدر ما تصبو إلى محاولة تقديم تصور للعالم، وهو تصور يغيب مع هيمنة اللغة الواحدة ذات صفات التعالي والرسمي والمؤسساتي وفي هذا رد على بعض الدراسات التي ترى أن رواية (البحث عن وليد مسعود) موزعة إلى لغات الشخصية كما هو الشأن في دراسة (فاروق وادي) الذي يقول: «لغة الثقافة للمثقفين بتجريداتها وصلابتها الصارمة، ولغة السياسة للسياسيين بانفعالاتها الذهنية وحدتها ولغة الشعر للشعراء برقتها وشفافيتها، أما اللغة البسيطة، فهي للناس البسطاء»(٦٦).■

البعد الصوفي

وآثاره على البنية الفنية في رواية «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ

نور الدين لمحضري *

تنفتح الرواية العربية التجريبية، وضمنها نماذج من روايات نجيب محفوظ، على التراث العربي من خلال أشكال متعددة. إنه انفتاح متنوع بتنوع تجارب الروائيين العرب. ويمكن أن نستحضر هنا: إميل حبيبي، جمال الغيطاني، إلياس خوري، حيدر حيدر، بنسالم حميش، أحمد توفيق، وآخرين. في هذه النماذج وغيرها تحقق الرواية شعريتها وأصالتها وتجريبها في الالتفات إلى أكثر من نقطة مضيئة وخلاقة في التراث العربي، فالتاريخ والأسطورة وكتب السير والحكايات والخرافات والرحلات والتصوف ينابيع يستقطر منها المبدع الرؤى من جهة والنماذج الفنية التي يستحضرها كصيغ لاحتضان أسئلة اليومي المعاصر من جهة أخرى.

ونعتقد أن إعادة الاعتبار للتصوف في التفكير الإنساني عموما تمت بفعل الإحساس بالانفصال الذي استشعره الإنسان عن ذاته وعن العالم الخارجي المحيط به نتيجة سيادة النزعة العلمية والتقنية. حيث أصبح يشكو غربة دائمة موسومة بفقر روحي مهول. «ومن ثم كان التصوف بخياله ولا معقوله، سبيلا لإعادة ترتيب علاقة الذات بالموضوع»١.

في الثقافة العربية تم الالتفات إلى التصوف ضمن احتفال عام بالتراث، انطلاقا من عامل التلاقح مع الثقافة الغربية التي أثارت الانتباه إلى غنى هذا التراث الإنساني. هكذا وجدنا الكثير من أعلام الثقافة الغربية كانوا سباقين إلى النهل من هذه المصادر الزاخرة. وقد مثل خورجي لويس بورخيس نموذجا فريدا في هذا الإطار.

لقد استشعرت الثقافة العربية إذن غنى المادة الخام لهذا التراث العربي، ومن ثم سعت إلى إعادة تحديد الهوية الثقافية انطلاقا من هذه الأصول. ومن هذا المنطلق يعتبر سعي الرواية العربية إلى استدخال الخطاب الصوفي واستثمار معطياته الفكرية والجمالية، وعيا فنيا بإشكالية التجريب الروائي العربي انطلاقا من إعادة ترتيب العلاقة بموروثنا الثقافي. وتسعى هذه الإشكالية إلى تحقيق إنجازين:

- ○ تخصيب المتخيل الروائي باستحضار معطيات التجربة الصوفية من حيث المفاهيم والرؤية.
- ○ ردم حدود الجنس الأدبي كما هو متعارف عليه في نظرية الأنواع والكتابة الروائية التقليدية من حيث اللغة والبناء والشخصية والزمان... وهذا ما يؤسس لهوية نصية مغايرة للآخر (الغرب) ومنفتحة على الذات.

وقد أبدى نجيب محفوظ اهتماما واضحا بنبرة الروحية وبتوظيف النزعة الدينية الصوفية في أعماله الإبداعية انطلاقا من كتاباته المبكرة. ففي مقالاته الفلسفية أولى اهتماما خاصا للموقف الصوفي وحاول أن يحدد مواقف الصوفيين من الذات والله والكون.

وهذا الموقف الفلسفي خلق أثرا واضحا لظلال الصوفية على إنتاجه الروائي منذ أعماله المبكرة التي استوحاها من التاريخ الفرعوني وجعلها موسومة بغلاف ديني مقدس من حيث التعابير والمفاهيم الموظفة والرؤى المبثوثة في تلك الأعمال. «وتصور الروايات الثلاث الشخصية المصرية في حقيقتها التاريخية، وبعدها الحضاري، وقدمتها في أهم خصائصها من تعلق بالقدر، وسعي إلى اللذة، واستهانة بالحياة في مواقف الاختيار، مع تعلق بالحياة وعبادة مباهجها في الوقت نفسه. ومع هذه النزعة الحسية، فإنها لا تبدو ساخرة، وإنما ترتكز على

* كاتب من المغرب.

حقائق روحية، كما تتمحور في النهاية، وتأخذ في التعبير عنها – اتجاها روحيا»٢

ونجد التأثير الديني نفسه والحضور نفسه للمواقف الروحية ذات المنحى الصوفي في رواياته اللاحقة، مثل سطوة القدر والبحث الدائم عن الإيمان المطلق ومحاولة فهم الموت. ففي «زقاق المدق» نلتقي بهذه المواقف والرؤى الدينية في نصائح ومواعظ شخصية رضوان الحسيني، وفي قراره القيام برحلة تطهيرية إلى الحج: «التوبة، استصرخني الضمير المعذب أن ألبي النداء القديم، وأن أشد الرحال إلى أرض التوبة مستغفرا، حتى إذا شاء الله لي أن أعود عدت بقلب طاهر، وجعلت قلبي ولساني ويدي أعوانا للخير في مملكة الله الواسعة»٣. وفي «اللص والكلاب» نلتقي بشخصية الشيخ علي الجندي كصوفي زاهد ومعتزل عن المجتمع في سكناه الخلوية حيث يمارس طقوسه الدينية ليلا ونهارا. وفي «ثرثرة فوق النيل» تعلو الشخصيات عن واقعها عن طريق التهويمات وشطحات السكر والمخدرات. وتهفو بذلك إلى إدراك نوع من التسامي يربطها بالحقيقة العليا المطلقة.

ومن المنطلق نفسه شكلت «حكايات حارتنا» و«أولاد حارتنا» و«ملحمة الحرافيش» و«ليالي الف ليلة» و«رحلة ابن فطومة» روايات «تنحو إلى تشخيص العلوي على الأرض أو كما يقال، إلى «تاريخ» الأسطوري من خلال أنسنته وربطه بالذين تحيرهم الأسئلة الصعبة المتصلة باليومي المكرور وبالغريزي الساكن في الأعماق»٤.

وفي «رحلة ابن فطومة» يتسع الطموح التجريبي للروائي رغم صغر حجم الرواية. تحاور الرواية الرحلة وتمتص طابعها الاستكشافي، جاعلة منها إطارا سرديا يحقق تماهيا غير مميز بين الجنسين: الرحلة والرواية. كما تحتضن الصوفي بمعانقة رؤيته للإنسان والمجتمع والوجود، وباللعب الحر بلغته وخطابه وزرعهما في تفاصيل جسد الرواية.

وبهذا الاشتغال على نموذجين كبيرين من التراث أصبحت الرواية ممتلكة بنية فنية مفتوحة على تعدد الأساليب الفنية والخطابات.

وقد لجأ نجيب محفوظ إلى التجربة الصوفية، وخاصة في هذه الرواية، لإتمام نزوع ذاتي في تحبيذ هذه التجربة واعتبارها حاملة لإمكانيات جبارة في تخليص الإنسان المعاصر من شرور اليومي وإكراهاته. يقول نجيب محفوظ: «لقد اعتبرت بعض جولاتي في ربوع الصوفية، [...] نزهة روحية لا نظاما حياتيا، لكن تلك النزهة في الوقت نفسه، تركت بصماتها - وأنا أسعى إلى الاستفادة منها في حياتي الشخصية - وعندما ينتهي الإنسان إلى مثل هذا الموقف المتوازن فإنه يتمناه للآخرين»٥.

لكن التجربة الصوفية في الرواية تساهم في تحقيق شعريتها أيضا انطلاقا من إعادة استثمار اللغة والخطاب الصوفيين أي انطلاقا من المراهنة على صيغ العلاقة التي أقامتها التجربة الصوفية مع الذات والحقيقة والكون، ثم الاتكاء على أساليب توظيفها للغة والزمان والمكان والشخصية.

إن جماليات النص الصوفي من حيث اللغة والخطاب، ألقت بظلالها على الرواية، خاصة وأن بناءها جاء في شكل الرحلة التي تشكل بدورها الإطار الفني المناسب للتجربة الصوفية باعتبارها معبرة عن تجربة روحية تتدرج في المراتب والمقامات تدرج الرحالة في اكتشاف البلدان واكتساب المعارف.

من هنا يمكن القول أن جمالية الشكل الرحلي لا تكتمل إلا باحتضانه لجمالية الرؤية والخطاب الصوفيين. فالرحلة لا يمكن أن تكون إلا رحلة نحو المطلق والسديمي، نحو البحث عن الكمال والنموذج المجتمعي الأرقى.

لهذا تتشكل الرواية انطلاقا من احتضانها لمزاوجة فنية بين قلق الرحالة وبحثه اللاعج عن تحقيق مشروعه وحلمه من جهة، وبين حيرة وتأمل الصوفي الذي ينشغل دائما بالسؤال الوجودي. ومن هذه الزاوية غدت «رحلة ابن فطومة رواية طموح تحاول أن تكشف في حيزها الضئيل رؤية مجازية لمجمل التاريخ البشري في مجالات السياسية والاقتصاد والاجتماع»٦.

وانطلاقا من المساهمة الفعالة للبعد الصوفي في تشكيل شعرية «رحلة ابن فطومة» تأتي ضرورة الكشف عن أبعاد هذا العنصر الصوفي وأشكال تمظهراته في نص الرواية.

ويمكن أن نرصد ذلك انطلاقا من مساءلة مستوى

اللغة الروائية ومدى تفاعلها مع اللغة الصوفية، ثم مستوى تجلي الرؤية الصوفية في هذه الرواية.

١- مستوى اللغة الصوفية:

ويتجسد هذا المستوى اللغوي عبر خلق بنى لسانية كمعجم وكتراكيب لها نفحة صوفية في دلالاتها القريبة والبعيدة في الرواية. إنه المظهر اللفظي للنص الروائي الذي يتمظهر في هذه الألفاظ والكلمات والتعابير التي تحيل على الحقل الصوفي لغة ودلالة. لقد سعى نجيب محفوظ في هذه الرواية إلى استدخال هذا المعجم الصوفي وإلى خلق تشكيلات لغوية ذات الطعم الروحي سواء على مستوى البنية أو على مستوى الدلالة المباشرة أو الرمزية.

ولا شك في أن المسار الشكلي الذي اختارته الرواية والذي يتمظهر في الرحلة أثر بشكل كبير في المادة اللغوية بها. لهذا نجد طغيان الكلمة الصافية المباشرة بالفصول الأولى من الرواية: الوطن، دار المشرق، دار الحيرة، دار الحلبة، ودار الأمان، في هذه الفصول تسود الأفعال المضارعة ثم الجمل الوصفية كطبيعة ملازمة لشكل الكتابة بالرحلة، حيث تكون موازية لحركة الرحالة.

في هذه الفصول تحقق اللغة معناها المباشر في ذاتها، لأنها تأخذ معجمها من اليومي المعيش لا من المجهول المحلوم به. فهو معجم يعكس المشاغل اليومية للرحالة في إقاماته العارضة بهذه الديار التي تتقاذفه من دار إلى دار. هكذا يصف الرحالة قنديل تنقلاته وعلاقاته مع الآخرين. أما في الفصلين الأخيرين: دار الغروب والبداية فتهيمن الكلمة الموحية ذات الدلالة الرمزية المنفلتة من التحديدات المباشرة. تعكس اللغة هنا تشظي النفس الإنسانية وتوقها إلى الانفلات من أسر الواقع المادي باتجاه دار الجبل حيث الكمال والمطلق. الكلمة هنا تحضر بكامل ثقلها وكثافتها الدلالية المنفتحة الأفق. فاللغة هنا هي الرمز، الالتفاتة، الإيحاء، الإشارة، القبس .. إنها ينبوع لتوليد الشذري المنفلت من الدلالة المباشرة ذات الأفق المغلق. هكذا نجد الروائي يسعى إلى اختراق لغة التداول اليومي التواصلية، عبر خلق تشكيلات لغوية تحيل على الأفكار الصوفية وشطحاتهم: «حياتهم هنا موافقة للحق مفارقة للخلق»، «باب الصبر على مرارة البلوى لإدراك حلاوة النجوى»، «ما فائدة الدنانير تكنزها حول وسطك؟»، «احبوا العمل ولا تكترثوا للثمرة والجزاء»، «بالتركيز يغوص الإنسان في ذاته».

ولكن هذه التشكيلات اللغوية نجدها تتخلل الرواية في أحيان كثيرة بباقي الفصول، في هذه اللحظات يكون الرحالة قنديل في صفاء ذهني أو يتذكر محاوراته مع شيخه أو مع أحد رفقائه بالديار التي يزورونها أو حين يخلو إلى نفسه فيتكلم في شجن:

«الحياة والموت، الحلم واليقظة، محطات للروح الحائر» (ص ٥).

«إشارات وغمزات» (ص ٥)

«كيف تسوس غرائزك وشطحاتك؟» (ص ٥)

«لا يعرف الفقر من يؤمن بالعمل» (ص ٢٤)

«كن صريحا ولا خوف عليك فلن تخرج المعاني إلا لمن يطرق الباب بصدق» (ص ٤٤)

«نحن الحائرون بين الواقع القبيح والحلم الذي لا يتحقق» (ص ٧٨).

فالروائي هنا كالصوفي يبعث «في الكلمة العادية، التي لكل الناس، روحا واتجاها لم يكونا فيها من قبل، ويحملها نقل ما لا ينقل بالكلام الآخر وتعبير ما لا يعبر عنه ...»٧.

في خلال المسار العام للرواية نجد أن اللغة تتجه كالرحلة نحو الأفق الصوفي الذي تتركز فيه اللغة وتتمحور حول ذاتها . فبقدر اقتراب الرحالة قنديل من هدفه في الوصول إلى دار الجبل، تتركز لغته وتتصفى فتقترب من تحقيق قدرتها على التعبير الرؤيوي. إنها لغة ترتبط بالبصيرة لا بالبصر. فهل يستوحي الروائي هنا ما قاله النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة؟» يقول نجيب محفوظ: «اللغة عندي، بصفة عامة، هي عملية لا شعورية أتوخى منها مطابقة الموضوع للحال، هذا هو العنصر الأساسي الذي يوجهني في التعامل مع اللغة»٨.

٢- تمظهرات الرؤية الصوفية في الرواية:

ونقصد بالرؤية الصوفية المفاهيم والقيم الأساسية التي يصرف من خلالها الخطاب الصوفي موقفه من إشكالية والوجود والإنسان والكون ككل. وتعتبر هذه المفاهيم إعادة استثمار للتجربة الصوفية ومزجا لها بجسد الرواية. ومن ثم يصبح تشكل

الكتابة موازيا لتشكل الرؤية الصوفية في الرواية. ذلك أن «الكتابة الصوفية ليست أداة لتشخيص وضعيات خارجية، وإنما هي تجربة في حد ذاتها . داخل السلوك الصوفي تذوب الهوة التي تفصل بين التجربة المعيشة الكتابة، وبين السلوك والإبداع»٩.

لقد عمل نجيب محفوظ على استدخال البعد الصوفي إلى روايته ابتداء من الإطار الفني الذي صيغت فيه الرواية. إنه شكل الرحلة الموائم لحياة الصوفي باعتبارها رحلة مستمرة نحو المطلق والكمال. الرحلة بالنسبة للصوفي هي هاجس الانتقال المستمر بين الأمكنة والتدرج الشاق بين المقامات والأحوال. إنها رحلة الانفتاح على المجهول الذي لا يدرك إلا بالتسامي عن المكان والذات. فالخط التصاعدي لرحلة قنديل كانتقالات من مكان إلا آخر يوازي الخط التصاعدي للمقامات الكشفية في مسار المعرفة الصوفية. لهذا ترتبط الرحلة عند الصوفي بالهجرة نحو الأفضل، حيث تتدرج الذات في المراتب لتحقيق الاتصال بالذات الإلهية والمعرفة المطلقة بالحقيقة. «ويعبر السفر خير تعبير عن الوعي بالموقف الوجودي الخاص بالإنسان: وهو كونه إنسانا مسافرا. وأيضا فالسفر، كأداء فريضة الحج، حسب ما ورد في القرآن يمكن أن يكون، كما يرى الصوفية سفرا بالقلب لا انتقالا من بقعة إلى أخرى. فتعليم الصوفية ذاته يحمل اسم الطريق (...) وحينئذ يصبح السفر رحلة تعليمية، وقد يكون أحيانا في متاهات الحيرة، ولكن السفر يقود دائما إلى الارتباط بصميم الوجود الأسمى»١٠.

من هنا تصبح الرحلة التي يقوم بها ابن فطومة نظير هذا السفر الذي يهفو إلى التطهر وإدراك المطلق. يرتقي قنديل العديد من المراتب ويتحمل الكثير من المشاق والأهوال، يفصل عن زوجته، يفقد أبناءه ويسجن لسنوات عديدة. ولكنه كالصوفي لا يجد في العقلانية أي سلوى بل يجد ذلك في قدرية الأم، يقول: «لم أجد في عقلانية أستاذي الشيخ مغاغة أي جدوى في سجني الدائم ولكني وجدت في قدرية أمي راحة اليأس، كأنها فلسفة خلقت خاصة للسجن الأبدي، قلت مستسلما: «لتكن مشيئة الله .. فكل ما جاءني من عنده» (ص ٧٩).

إن الأهوال التي يتعرض لها الرحالة لا تسلمه لليأس والعودة إلى وطنه، بل هو يقرر دائما مواصلة السير باتجاه هدفه الأسمى: «كلا لن أرجع. لن ألتفت إلى الوراء. بدأت رحالة، سأظل رحالة ن وفي طريق الرحلة أسير، إنه قرار وقدر، خيال وفعل، بداية ونهاية» (ص ٨٦).

من هنا تصير رحلة قنديل مجموعة لحظات يعيشها في شكل مقامات وأحوال (الديار). فهو لا يعايش مقاما ويألفه إلا ليتركه إلى مقام جديد يسلمه بدوره إلى مقام أرقى، إلى أن يصل إلى مرحلة سامية يفترض أن يتوحد فيها بالذات الإلهية. إن حياته هنا كحياة الصوفي رحلة تحولات وارتقاء في المقامات باتجاه دار الجبل – دار البقاء وهي بهذا المعنى رحلة تطهيرية كالرحلة إلى الحج الذي يعتبر في نظر الصوفي رحيلا «إلى البيت الحرام، إلا الله، إلى التطهر وطمعا بانبعاث أو تجديد روحي للحياة. إن السفر إلى مكة تصوير للهجرة الكبرى، أو للغوص في النفس بحثا عن الثابت والخالد وراء حجب التحول والظواهر المتقلبة»١١.

ويتمظهر هذا المقام الخالد بالنسبة لقنديل في «دار الجبل» التي لا حدود مكانية أو زمانية لها. ذلك أن الرواية تصور الاقتراب من حدودها ابتعادا، وتصود نهاية الرحلة بداية. «واستحوذ علي الحلم، وتلاشى الواقع، وتراءت دار الجبل لعين خيالي كنجم معشوق يعتلي عرشه وراء النجوم، فنضجت الرغبة الأبدية في الرحلة على لهيب الألم الدائم» (ص ٢٠). إنها المدينة الفاضلة، «مدينة مقدسة، خاصة بفئة مؤمنة، لا يدخلها إلا من بلغ الأربعين، وهي في وسط الزمان لا في آخره، وفي هذه الحياة لا في الآخرة، لكنها غير معروفة»١٢.

هكذا نجد «دار الجبل» تتسم بنفس السمات المطلقة، كأنها مدينة الوحي الإلهي. فعروسة وصلت إليها وقد بلغت الأربعين من عمرها. كما أن قنديل شارف حدودها وهو في نفس العمر.

يتبدى لنا إذن أن رحلة قنديل أيضا كرحلة الصوفي، يعايش فيها الكثير من المقامات والأحوال. إنه يخضع روحه وجسده لمجاهدات شتى تؤول به إلى التجرد التام من الارتباطات المادية الدنيئة. حيث يصبح الموجه هنا هو المبدأ القائل: «الصبر على مرارة

البلوى لإدراك حلاوة النجوى» (ص ١٥٠). فيتحرر الإنسان من قيود جسده وشهواته وتنمحي أوصافه وطبائعه البشرية وتكون حياته «موافقة للحق ومفارقة للخلق» (ص ١٥٠). وبهذا تصل الذات إلى مرحلة تخلص فيها للذات الإلهية، للحقيقة المطلقة. فالرحلة هنا «نوع من الارتقاء الأنطولوجي والتدرج يرفع العارف الصوفي من مرتبة الإنسان الحيواني أو الجزئي إلى مرتبة الإنسان الكامل أو الكلي الذي هو صورة للحقيقة الأزلية» ١٣. إنها الرحلة التي يحاول فيها قنديل التخلص من أهوال الواقع المادي الذي يعيشه الإنسان المعاصر، حيث تبدت جميع الحقائق الوضعية غير كافية لإسعاد البشرية. لهذا نجده يطلب الحقيقة في الموقف الصوفي الذي يتسامى عن الواقع ويخلص نفسه للإلهي الأزلي. يقول ابن عربي: «وطلبت الحقيقة، فقيل لي، حتى تفنى عن الطريقة، فإنه لا يبدو كمال الصورة لأهل المعراج والنهي، حتى بلغوا سدرة المنتهى، هنالك تنتهي حقائق نفوسهم ويكشف لهم عن مواد شموسهم»١٤.

وإذا كان الموقف العام في الرواية يعكس هيمنة الرؤية الصوفية، فمن الممكن أن نرصد هذه الرؤية عبر مجموعة تمظهرات:

أ- الزمن الصوفي:

ويتجلى هذا الزمن في الرواية في عدم تحديد الزمن التاريخ للأحداث، وبالتالي في انفتاحها على الزمن المتخيل وارتباطها بلمسات المطلق والوحي. إنه زمن لا نعرف له بداية أو نهاية. إنه السرمدية التي يدخلها قنديل محمد العنابي أملا في الوصول إلى النهاية، ولكن النهاية التي يصل إليها قنديل تنكشف «بداية» مفتوحة الأفق.

إلى جانب هذا وظفت الرواية مفهوم الحيرة والحدس والرؤية للتعبير عن طرق المعرفة الصوفية. في «دار الغروب» يسود خطاب الصمت ويفقد الكلام كل جدواه بين الناس. ويتم التحرر من الزمن التاريخي والولوج في الزمن المطلق من خلال أسطرة الوقائع التي تحدث أمام عيني قنديل: «كيف تأتى لك أن تقرأ الغيب؟» فيجيبه الشيخ ببساطة : «هنا يفعلون ذلك وأكثر» (ص ١٥٠).

الرواية هنا تعانق الزمن المقدس، زمن البدايات الأولى والخلود، زمن الجنة الموعودة حيث تجود الأرض بأنواع الفاكهة بلا حساب أو رقيب، وحيث يتجرد الإنسان حتى من أبسط المعاملات المادية. يقول الشيخ لقنديل: «ما فائدة الدنانير تكنزها حول وسطك»(ص ١٥٤). وهذا الزمن المقدس مرتبط بلحظات الكشف والتجلي، لحظة الوصول إلى التنزه من آثار المادة والمجتمع. هنا يمارس الناس شطحات صوفية توصلهم على لحظات ينفصلون فيها عن ذواتهم حيث «بالتركيز الكامل يغوص الإنسان في ذاته» (ص ١٥٥) فهذه الشطحات الصوفية التي يقوم بها «الحائرون» هي التي تصلهم بالزمن الآخر، زمن الخلود والحقيقة المطلقة. ومن هنا فـ «رحلة ابن فطومة تنتهي مع اقتراب «ابن فطومة» من «دار الجبل» «دار الكمال الذي ليس بعده كمال» وهي فيما يبدو دار «الواصلين» من المتصوفة ...»١٥.

في مقابل هذه الدار، تغرق الديار السابقة (الوطن، المشرق، الحيرة، الحلبة، الأمان) في الأزمنة المادية حيث يسود النقص وتغيب الحقائق ويظل الإنسان أبدا في حاجة إلى ذلك الوازع الأخلاقي والديني الذي يفتح الأفق على الزمن المقدس. في هذه الديار تبتعد الحقيقة بابتعاد الإنسان عن الدين والوحي. لهذا يتمظهر التفكير الصوفي هنا في اختزال «الزمن في لحظة أصيلة هي لحظة الوحي، وكأصل أو بداية، فإن زمن الوحي هو موقع الحقيقة المطلقة أو الكمال المطلق»١٦.

ب- الشخصية الصوفية:

يتمظهر الحضور الصوفي في الرواية في لجوء الروائي إلى استدخال نماذج من شخصيات صوفية كأبطال للرواية. وتتجلى صوفية الشخصية الروائية أساسا في سلوكها ونمطية أخلاقها وممارستها الدينية والحياتية. وهي بهذه المواصفات تعبر عن موقف أو قيمة أخلاقية أو دينية يتوخى الروائي من خلالها دعم موقفه الصوفي العام في الرواية. فالشيخ «مدرب الحائرين» يقوم بممارسات تشبه شطحات الصوفية التي توصلهم إلى التعالي عن أوحال الواقع والفناء في الذات الإلهية. لهذا نراه ينطق بالحكمة ويقرأ الغيب يقول قنديل: «غادرت دارك للمعرفة، ولكنك حدت عن الهدف مرات، وبددت وقتا ثمينا في الظلام، وقلبك

موزع بين امرأة خلفتها وراءك وامرأة تجد في البحث عنها»(ص ١٤٩).

وتحضر شخصية قنديل أيضا بطابعها الصوفي وخاصة حين تتحمل الصعاب وتقطع مراحل مريرة وشاقة كأنها مقامات الصوفي الجهادية. وذات قنديل هنا تكتسب ملمحها الصوفي أيضا في انطلاقها من الواقع المحتقر الموسوم بالمظالم الاجتماعية والسياسية والخطايا الدينية، وفي ارتفاعها إلى مراتب عالية تحاذي فيها المطلق وتتماهى مع الذات الإلهية. فتصبح ذات قنديل كالذات «الصوفية تنطلق من الواقع المحتقر الموسوم بالمظالم الاجتماعية والسياسية والخطايا الدينية، وفي ارتفاعها إلى مراتب عالية تحاذي فيها المطلق وتتماهى مع الذات الإلهية، فتصبح ذات قنديل كالذات «الصوفية تنطلق من الواقع المحتقر وترتفع حتى بلوغ المطلق ثم ترجع إلى منطلقها أقوى وأعرف، إيجابية وسعيدة: تتنقل بحرية بين العالمين التاريخي والراهن، الكوني والفردي، الأسطوري والواقعي، الديني وغير الديني، الاجتماعي والفردي، العام والخاص، المجرد والحسي، المقدس والنجس، النقطة والدائرة، الصوت والصدى، الحياة والموت»١٧.

ثم هناك شخصية أخرى تتمظهر فيها سلوكيات الشخصية الصوفية وهي شخصية مغاغة الجبيلي. فهو متمرد على المجتمع وأخلاقياته وتجده دائما «يفيض في الحديث فيلهب الأوضاع بنيرانه... حتى الوالي لا يسلم منم شرره.» (ص٨)، وتاريخ المتصوفة في هذا النطاق حافل بالثورات والتمردات على السلطة والمجتمع (الحلاج، البسطامي، الحسن البصري...).

كما أن علاقة الشيخ مغاغة الجبيلي بقنديل تتخذ مظهر علاقة الشيخ بمريده. فعنه أخذ «دروسا في القرآن والحديث واللغة والحساب والأدب والفقه والتصوف والرحلات.»(ص ٧). لهذا نجد قنديلا يكن له الاحترام البالغ ويهاب في الكثير من الأحيان من مجابهته في المواقف التي يصطدمان فيها مثل زواجه من أمه. كما يتخذ الشيخ بعده الصوفي من مظهره الخارجي أيضا فهو في الأربعين، قوي مهيب، وذو لحية رشيقة وعمامة عالية، وجبة أنيقة، وعينين لامعتين ثاقبتي النظرة.» (ص ٧).

ج- البعد الصوفي لصورة المرأة في الرواية:

تتجسد المرأة في «رحلة ابن فطومة» بالنسبة لقنديل أنثى لها من صفات الكمال القدر الكبير. فهو حين يصف تعلقه بحليمة يغدق عليها صفات جليلة تعكس مكانتها في قلبه وتأثيرها فيه. «... ولكن هيئتها تمثلت لعيني المشربتين بماء الفتوة أنثى كاملة، تتجسد جواهرها المستورة كلما خفق النسيم بجلبابها كأنها جمرات تحت رماد. وزلت قدمها أو كادت فشدت عضلاتها بسرعة لتحفظ توازنها فتحرك رأسها حركة نافرة أطاحت بطرف الخمار عن وجهها فانطبع بتمامه على بصري غارسا حسنه في أركان وجداني. تلقيت في لحظة عابرة رسالة طويلة مشحونة بكافة الرموز التي تقرر مصير قلب» (ص ١٣).

الحب هنا تلبية لنداء الروح والجسد معا. يحاول البطل أن يفر من مجابهة المقدس (الجسد، الخمار...) ولكنه أيضا يصر على السقوط في المدنس حين يتابع حركة حليمة التي ستكشف عن جزء من جسدها. لهذا حين يحرم قنديل من حليمة يشعر كأنما تحطم وجدانه فيقرر الرحيل في محاولة لنسيان قدره الأليم.

ولكن الأنثى، رغم غياب حليمة، تتحول إلى نداء أبدي يلاحق قنديلا، إنه نداء العوز والشبق، نداء اللذة والجسد، نداء النصف الآخر الذي لا تكتمل الرحلة إلا بحضوره كأن الرحالة هنا يستحضر رأي ابن عربي في الحب:

أدين بدين الحب أنى توجهت
ركائبه، فالحب ديني وإيماني

لهذا يستشعر قنديل إحساسا بأنه خلق للحب فقط، يقول: «يبدو أنني خلقت للحب لا للرحلات» (ص٥٣).

من هذا المنطلق تتشكل صورة المرأة في الرواية بوصفها المحبوبة، «رمز الأنوثة الخالقة، للرحم الكونية، وهي بوصفها كذلك علة الوجود، ومكان الوجود، والعاشق لكي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه، عن صفاته، يجب أن يزيل صفاته لكي يثبت ذات حبيبته»١٨ فعندما يرى قنديل عروسة تنسكب روحه من شدة الوجد ويقبل على النظر إليها في نهم مفرغا شحناته العاطفية في تعبير شعري ذي نبرة

صوفية واضحة، يقول: .. «أرى تاريخ قلبي كله متجمعا في لحظة ومثال، وقد التقى في بؤرته يقظة الماضي وسحر الحاضر وحلم المستقبل. أي هيام ينكسب في روحي من هذا التكوين الفريد!.. أي نداء وأي أسر. رنوت إليها غارقا فيها، متجاهلا أباها العجوز، وحيائي العتيق، وما ألزم به نفسي من قيود الأدب. ونسيت تماما الملل والحر والخطط وأحلام الرحلة وحلم الجبل، وحتى الآمال المدخرة من أجل الوطن.» (ص ٣٩-٤٠).

وهكذا نرى أن مفهوم الحب هنا يتجاوز عند قنديل، مجال الحواس. وتتخذ فيه المرأة صورة العامل المساعد على بلوغ الهدف المرسوم، فعروسة نفسها تظهر بطلة تتحمل الكثير من المشاق في حياتها لهذا فهي تصل إلى «دار الجبل» قبل قنديل الذي يبدو كأنه تهاون في الوصول إلى هدفه.

من هنا يمكننا القول أن صورة المرأة في زرحلة ابن فطومةس تتأطر بالمفهوم الصوفي للحب الذي يتشكل أساسا من نقطتين:

- الانصعاق من رؤية الحبيب وجماله.
- الإخلاص في الحب والنظر إلى الحبيب كقيمة معنوية أولا ثم جسدية ثانيا. لهذا نرى أن الرحالة يقول لعروسة حين يرتبط بشكل عرضي بامرأة أخرى في دار المشرق: «لقد نجسنا علاقة مقدسة ياعروسة» (ص ٥٤). ■

هوامش

١ - خالد بلقاسم: «أدونيس والخطاب الصوفي»، البيضاء، دار توبقال، ٢٠٠٠، ط. ١، ص: ٥٤.
٢ - محمد حسن عبد الله: «الإسلام والروحية في أدب نجيب محفوظ»، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٧٨، ص. ٤٤.
٣ - نجيب محفوظ: « زقاق المدق »، دار مصر للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ، ص: ٢٧٣-٢٧٤.
٤ - محمد برادة: «نجيب محفوظ.. معه وعنه»، مجلة الناقد، لندن، ع. ١٨، ١٩٨٩، ص: ١٧.
٥ - محمد برادة: «نجيب محفوظ.. معه وعنه»، مرجع سابق، ص: ١٧.
٦ - رشيد العناني: «نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور»، بيروت، دار الطليعة، ١٩٩٥، ط. ١، ص: ١٠٩.
٧ - علي زيعور: «الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم»، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧، ط.١، ص ٤٣.
٨ - محمد برادة: «نجيب محفوظ.. معه وعنه»، مجلة الناقد، م.م، ص: ١٧.
٩- منصف عبد الحق: «الكتابة والتجربة الصوفية»، الرباط، عكاظ، ١٩٨٨، ط. ١، ص: ٦.
١٠- جان شوفليي: «التصوف والمتصوفة»، ترجمة: عبد القادر قنيني، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٩، ص: ١١٥.
١١- علي زيعور: «الكرامة الصوفية»، م.م.، ص: ١٨٧.
١٢- علي زيعور: «الكرامة الصوفية»، م.م.، ص: ١٢٤.
١٣- منصف عبد الحق: «الكتابة والتجربة الصوفية»، م.م.، ص: ٣٠٢-٣٠٣.
١٤- محيي الدين بن عربي: «كتاب الإسرى إلى المقام الأسرى»، تحقيق سعاد حكيم، بيروت، دار الندرة للطباعة والنشر، ١٩٨٨، ط. ١، ص: ١٣٥.
١٥- حمدي السكوت: «نجيب محفوظ والحل الصوفي»، عيون المقالات، ع.٣، ١٩٨٦، ص ٥١.
١٦- أحمد سعيد أدونيس: «التجربة الصوفية - الشعرية»، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ع. ٨، نونبر ١٩٩٢، ص: ٣.
١٧- علي زيعور: «الكرامة الصوفية»، م.م.، ص: ٤٣.
١٨- أدونيس: «الصوفية والسوريالية»، دار الساقي، ١٩٩٢، ص: ١٠٧.

خطاب التنبيهات في الرواية العربية
(الأنواع، الوظائف والرهانات الفنية)

عبد المالك أشهبون *

توطئة عامة:

عادة ما يستحضر الكاتب قارئه المفترض في أثناء الكتابة، وعند الانتهاء من عملية التحرير، يتوقف وقفة تأملية عميقة بينه وبين نفسه، يتصور في هذه الوقفة ما يمكن أن تكون عليه ردود فعل قرائه تجاه هذا الكتاب (قبل أن يقدم للطبع). يتحول الكاتب في خلالها إلى مستشرِفٍ للتوقعات الأولية لقرائه المفترضين، ومستبق لآفاق تلقيهم.

وعلى ضوء هذه التخمينات الأولية، يضع الكاتب خطابه التنبيهي لصرف القارئ عمَّا من شأنه أن يحرف حقيقة الأهداف والمرامي التي يبتغيها صاحب الكتاب، ويروم توصيلها. فوضع هذه النصوص لا يخلو من قصدية على مستوى ترشيد القارئ وتنبيهه إلى بعض النقاط العالقة، والإشكاليات التي ستلازم العمل المنجز (الرواية) حتى يأخذها القارئ بالاعتبار، وبذلك يذكره ببعض قضاياها، وينثر في طريقه بعض الإضاءات الخافتة قبل ولوجه خضم النص.

من هنا يمكن القول إن هناك علاقة جدلية بين مُؤَلِّف محدد وقارئ مفترض بالتحديد، ذلك أنه من شروط تفعيل هذه العلاقة امتلاك القارئ لشفرة المُؤَلِّف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية، «لكن دون أن يفرض عليه ذلك أن يشاطره إياها كلياً، لأن بإمكان المُؤَلِّف حسب جمالية التلقي التابعة لجامعة كونسطانس، أن يغير أفق انتظار القارئ، مثلما يمكن لهذا الأخير، بتلقيه الاستهجاني أو الاستحساني، أن يؤثر في الإنتاج الأدبي»1.

فالروائي الحداثي لا يكتب لجمهور راض على ما سيقرأه مسبقاً، ومطمئن لذائقته القرائية بالمطلق، لكنه يفعل ذلك من أجل قراء مفترضين، يمكن لروايته أن لا تروقهم، وبالتالي أن تخيب أفق انتظارهم، ومن هنا ضرورة تدخل المؤلف عن طريق خطاب ميطاروائي (التنبيه) يعيد ذلك التواصل الخفي بين القارئ والكاتب لدرء كل سوء تفاهم، أو قطيعة قد تحصل بين الطرفين. مع التشديد على أن هناك اختلافاً قائماً بين نص يريد إنتاج قارئ جديد، ونص يبحث عن الذهاب لتلبية رغبات قراء الشارع، من خلال حكايات تكرر أخرى يطلبها جمهور الشارع سلفاً.

* كاتب من المغرب.

من هنا تأتي أهمية وضع تلك التنبيهات التي يراد من خلالها إبراز طبيعة المقروء أولاً، ثم التوجه لطبقة محددة من القراء ثانياً، وهذه الطبقة يفترض فيها أن تتواطأ مع الروائي وتلعب لعبته، وأن تتوغل في صميم قضايا الكتابة الحداثية في الرواية العربية.

ومن يعد إلى الكتابات الروائية ذات الطابع التأسيسي، فسيجد أن الروائيين العرب خصوا - بوعي أو بدون وعي - جزءاً من جهودهم للتذكير بمجموعة من المعطيات الذاتية والموضوعية التي انبثقت عنها أعمالهم.

ولقد فطن صبري حافظ إلى هذه الخصيصة عند قيامه بقراءة نقدية لإجلاء مظاهر الانتقال من «الحساسية التقليدية» إلى «الحساسية الجديدة» في مجال الخطاب القصصي، حيث يعمد الكاتب إلى»إطلاع القارئ على أسرار شخصية حقيقية من أسلوب المذكرات، والتمهيد للعمل بادعاء أن الكاتب وجد مخطوطته لدى صديق مات، أو استأمنه عليها صديق حي، إلى غير ذلك من حيل تغيير الأسماء، والحديث عن أية مشابهات بين النص وأي أشخاص أو أحداث واقعية هو محض مصادفة.. إلى آخر هذه الأساليب ما هي إلا محاولة واعية من الكاتب لاستدراج القارئ إلى التيقن من وجود مطابقة بين النصي والواقعي»٢.

إن المتفحص، إذن، لروايات»الحساسية الجديدة« سيقف عند مظهر نصي مميز من مظاهر التنويع في الخطاب الافتتاحي، وهذا المظهر النصي هو عبارة عن ملحوظة أو تنبيه(القارئ) » Avertissement au lecteur، تستوقف القارئ وتدعوه لتأمل فحوى هذا المظهر النصي حتى يتمكن من الحصول على قراءة سليمة من كل التأويلات الخاطئة، أو تحميل النص ما لا طاقة له به، وكذا لتفادي القراءات المغرضة التي تشوه مضامين الرواية، وتؤولها على هواها، لا على هوى ما تريد النصوص قوله.

وإذا تأملنا تحققات الخطاب التنبيهي في الرواية العربية، فإننا نجدها تتوزع إلى ثلاثة أنواع أساسية هي كالتالي:

النوع الأول: افتتاحيات تنبيهية، يشدد فيها أصحابها على نفي أية علاقة بين ما يقع في النص من وقائع وما يحدث في الواقع (الذاتي أو الموضوعي).

النوع الثاني: وهو عكس النوع السابق، حيث يصرُّ فيه الروائي ألاَّ ينفي ذلك التشابه بين الكتابة والواقع، بل يحرص على تأكيده والإقرار به، وعلى ضرورة أخذ ذلك التشابه بالاعتبار عند كل قراءة.

النوع الثالث: وفيه يتم التنبيه على ضرورة تجاوز كل التنبيهين السابقين، وذلك برفض النظر إلى العالم الروائي باعتباره نسخة مصغرة عن مجريات الواقع (الذاتي والموضوعي)، ولا النظر إليه، كذلك، على أنه مجرد خيال في خيال، وسنخصص لهذا النوع من التنبيهات الحيز الأكبر من التحليل في هذه المقاربة.

١ . التنبيه أو نفي أي تشابه:

من المعروف أن هذه الصيغ التنبيهية مستعارة أساساً من عالم السينما. إنها تنبيهات مألوفة في بداية عرض الأفلام، فقد تعود المشاهد على تلك الصيغة التحذيرية النمطية المألوفة التي تقول: «إن شخصيات ووقائع هذا المحكي هي محض خيال، وكل تشابه مع شخصيات ووقائع حقيقية ما هو إلا مجرد صدفة».

وينطوي هذا النوع من التنبيهات على وظيفة مركزية، تتجلى في الوظيفة القانونية: ما دام هدفها هو تجنيب المؤلف المتابعات القانونية التي قد يتعرض لها٣ من جراء ما قد يتضمنه الفيلم من قضايا حساسة.

ولقد عرف الأدب الغربي توظيف هذه التنبيهات بكثرة وتنوع ملحوظين، فاختلفت بذلك مواقف الأدباء والنقاد من وظائفها وخصوصياتها، حيث يذهب هنري جيمس إلى أنه يجب على المؤلف ألا يعلِّق على نصوصه الإبداعية، «وألا يقيم مؤشرات تقول لنا كيف نشعر تجاه شخصياته وأحداثه»٤ ، منتقداً الكُتَّاب

الذين حاولوا أن يذكِّروا القراء أن ما يروُونَه لهم ما له علاقة بالحقيقة، أو أولئك الذين يعترفون للقارئ أن الأحداث التي يروونها (لها علاقة وطيدة بالحقيقة الموضوعية). واعتبر هنري جيمس ذلك التصرف خيانة لوظيفة الكاتب المقدسة، وهي في نظره «جريمة كبرى»٥. بالمقابل أطرى هنري جيمس على تورغينيف لكونه «يترفع عن تلك السياسة الغريبة التي يتبعها كتاب الدرجة الثانية، وهي سياسة تفسير الشخصيات)، أو تقديمها بعبارات الاستهجان أو الاعتذار»٦.

أما في العالم العربي، فنجد بعض الروائيين يصرون على تصدير أعمالهم الروائية بخطاب توجيهي، يحرص واضعوه على نفي أي علاقة شبه بين أحداث الرواية وما يحدث في الواقع في مختلف مستوياته.ويمكن تتبع نظير هذه النصوص ذات الطابع التنبيهي في بعض أعمال كل من: إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا ومجيد طوبيا وإلياس خوري وعبد القادر الشاوي ...الخ .

في هذا المضمار، يذكرنا إميل حبيبي في مقدمة روايته: «إخطية»٧ بالموقف الاضطراري الذي وجد نفسه فيه، وهو يصدر روايته هذه بالاحتراس التقليدي الذي تواضع عليه كتاب الغرب. فقد اعتبر إميل أن الرواية» بنت خيالي الشرقي المجنح. ولذلك فإن أي شبه بين شخصياتها، أو إحداها، وبين أشخاص واقعيين هو ابن عرض ما جنحت عليه عن قصد. بل أكاد أقول، دفعا للشبهات، إن أي شبه بين حيفا هذه الرواية وبين حيفا هذه البلاد هو محض هذيان نوسطالجي!»(ص:٧). ليتساءل بعد ذلك: «ترى، هل الأمر الذي جعلني في حاجة إلى هذا الاحتراس، هذه المرة، هو اهتزاز ثقتي بقيام حرية الحنين إلى هذه البلاد - إلى حيفا في حيفا؟»(ص:٧).

إن المتأمل في مضمون هذا الاحتراس ليس بمقدوره نفي العلاقة غير المباشرة بين ما كتبه حبيبي في تقديمه وما يمكن أن توحي به شخصيات هذه الرواية، أو تحيل عليه في واقع الصراع العربي الإسرائيلي. وأن أي شبه بين «حيفا» كما هي في الرواية، وحيفا : الأرض المحتلة يمكن عزوه، بالأساس، إلى عنصر الحنين الدفين إلى حيفا الحرة. مع العلم أن هذا الحنين أصبح بمثابة حلم لا تلوح في الأفق بوادر تحققه، وذلك في الوقت الذي بات فيه هذا الحلم مع مرور الزمن مجرد فكرة أقرب إلى أضغاث أحلام. إنه حنين العودة إلى حيفا، وإلى وطن لما يكتمل، لكنها في الواقع عودة ناقصة، في ظل مناخ عام يسوده الإحساس بخيبة أمل خفيةٍ لعدم تحقق حلم العودة المأمول إلى حيفا المدينة، والتي ترمز، في العمق، إلى الوطن المحتل(فلسطين).

وعلى هذا النحو، لا نستطيع - كقراء - الجزم بأن ما يحكيه إميل حبيبي هو محض خيال، وأن الأحداث الواردة – على كثرة تقابلها مع الواقع – ما هي إلا من صنع خيال المؤلف، ومحض اختلاق. فبين هذين الحدين تكمن حيرة القارئ، وتردده في ما تطرحه نصوص إميل حبيبي بصفة عامة من سرود لا تخلو من التباس.

كما أن من خصوصيات نظير هذه الخطابات - ذات الطابع التنبيهي٨ هو تأشيرها الضمني على ميثاق قرائي محدد، يتم تداول النص الروائي على قاعدته. وبموجب هذا التنبيه يصِرُّ الروائي على نية خلو القصد من أي تشابه بين أحداث الرواية وما يجري في الواقع الخارجي، وهو في نظرنا أحد أشكال التمويه والمخاتلة.

ويمكن التوقف في مثل هذه الروايات عند مجموعة من التشابهات والتقابلات بين ما يُحكى في النص وما يقع في الخارج من أحداث ووقائع. ذلك أنه من السهل على القارئ الحصيف أن يمسك بخيوط هذه الأحداث وبإيحاءاتها القريبة. حتى في حالة ما إذا اتسمت الرواية بالتعقيد والاستغلاق، فإنها لا تخلو من إشارات تنحو بها هذا المنحى أو ذاك في التواصل مع الواقع. ومن الممكن تتبع هذه الإشارات، وإعادة تشكيلها في

اتجاه تأويلي خاص بالمؤول أساساً.

مع ذلك، فالروائي العربي يجد نفسه في موقع حرج وهو يصدر روايته بهذا النوع من التنبيهات، ما دامت العلاقة بين الرواية والواقع متداخلة في الكتابة الروائية الجديدة. هذا الارتباك يشير إليه إميل حبيبي بعد وضع الاحتراس المذكور آنفا، إذ يقول : «لقد فتشت في الروايات الغربية الموجودة في مكتبتي عن مصدر تقليدي لهذا الاحتراس أترجمه وأنجو بقلمي، فأدهشني خلوها من هذا الاحتراس. فإما أن يكون بعدها عن أي واقع فاقعا حتى لا حاجة إلى أي احتراس. وإما أن يكون الزلف فيها أمينا حتى لا داعي إلى أي احتراس»(ص:٧).

تبعاً لما سبق، فإن الحديث عن شبكة القيود المكبلة والبنى الاجتماعية المفوَّتة التي تحاصر عملية الإبداع في عالمنا العربي متعددة ومتنوعة، وما كثرة هذه التنبيهات إلا دليل آخر على هامش الحرية الضيق الذي يتنفس الروائي العربي في فضائه. حيث يتحول هامش التنبيهات إلى فضاء ثمين بالنسبة إلى البعض، يشرع الروائي بدءاً منها عرض أسلوبه الجديد في الكتابة؛ وهو أسلوب يعتمد بالدرجة الأولى على لعبة القناع والرمز.

إنها، إذن، تنبيهات ـ تمويهات تصرف القارئ عن لعبة التطابق من جهة، كما تصرف، في الآن نفسه، الرقيب عن مصادرة العمل، أو اعتقال صاحبه من جهة ثانية. إذ لا يجب التغاضي عن دور هذه التنبيهات في إطار علاقة الكاتب المضطربة بمؤسسات المجتمع المتسلطة (السياسية أو الدينية أو الاجتماعية).

في هذا الخضم، تتم عملية ملاعبة الرقابة الخارجية والتحايل على سلطها القامعة، من أجل توسيع هامش المناورة. فالعديد من هذه الأعمال التي تصر على نفي صلتها بما يقع في الواقع، لا يحضر فيها الخيال ـ في الواقع ـ إلا على مستوى تبديل أسماء الأشخاص(الحقيقية) Personnes بالشخصيات Personnages (الأدوار السردية). بينما نعرف ـ وبطرقنا الخاصة كقراء مشاركين ـ أن هناك الكثير من المؤشرات والقرائن النصية والمرجعية التي لا تدع مجالا للشك في واقعية بعض ما هو مسرود.

إن مثل هذه الإشارات التنبيهية التي تتصدر عادة بعض الروايات الحساسة والمحرجة، تبطن غير ما تعلن، وتقول عكس ما تقصد، بما يجعل منها – في العمق – مؤشراً على واقعية الرواية، أو تلميحاً ضمنياً إليها. أي بما يجعل منها مؤشراً مزدوجاً «يقوم بوظيفتين متقاطعتين: الأولى هي إبراء ذمة المؤلف من تبعات المروي. الثانية هي التلميح الخفي إلى أن هذا المروي لا يمت إلى الخيال بصلة، بل هو موصول بالواقع ومجبول بطينته، وبضدها تتميز الأشياء، وبعكسها تفهم أحياناً»٩.

فبمقدار استيعاب الروائي لحدود السلطة وأدواتها المادية والرمزية، تكون مرونته في التكيف مع قيودها وضوابطها، والحيلولة بينها وبين خنق صوته الفردي واغتياله رمزيا في حالة الاصطدام المباشر مع سلطة الرقيب. وبالطبع، فإن هذا الإجراء لا يتاح إلا لمن خبروا آليات القمع المادي والرمزي للمؤسسة السياسية أو الدينية المتزمتة التي لا تتورع في التنكيل بمن يتطاول على معاييرها وضوابطها.

كما تجدر الإشارة إلى أن كثرة هذه التنبيهات في روايات «الحساسية الجديدة»، كذلك، ما هو إلا نوع من يقظة الرقيب الداخلي الذي يأخذ كل الاحتياطات والتدابير لتجنب استثارة الرقيب الخارجي. ويتجلى ذلك، مثلا، في شطب الروائي لبعض الفقرات، أو المفردات، وباقي الأشكال الأخرى من التغيير والتنقيح والمراجعة...

في هذا المناخ الكابح لحرية الإبداع والمبدعين، يتخلق ـ لا إراديا ـ شكل جديد من الرقابة التي تنطلق من ذات المبدع نفسه، ويتعلق الأمر بـ «الرقابة الذاتية L'auto-censure»، وهي ـ في اعتقادنا الشخصي ـ أفظع أنواع الرقابة١٠.

في هذا المناخ الموبوء، لا نعدم تنبيهات مغايرة تصرُّ ليس على عدم التشابه بين أحداث الواقع وأحداث الرواية فقط، بل تحرص على التذكير بأن

أزمنة وأمكنة وشخصيات الرواية لا علاقة لها بالواقع لا من قريب ولا من بعيد. فالروائيون بهذا الإجراء الاحتراسي يتحررون كلية من جدوى آلية الإحالات أو التوازي، الأمر الذي دفع البعض إلى التنبيه بأن وقائع روايته لم تقع هنا ولم تحدث الآن، وإنما وقعت أحداثها إبان زمن غير مؤكد وفي بقاع غير معروفة، وبهذا لزم التنبيه. وتلك حالة عبد المجيد طوبيا في روايته: «هؤلاء».

بالطبع، فإن هذا النوع من التنبيهات متعدد الأغراض والأهداف، فهو قد يلفت نظر القارئ إلى عوالم غير موجودة، وبذلك يتحاشى تدخلات الرقيب المباشرة أو غير المباشرة. كما قد يكون الغرض من ورائه إعادة الاعتبار للكتابة الروائية ولرهاناتها الفنية بالأساس.

٢. التنبيه أو الإقرار بحقيقة التشابه:

يستمد الروائي أحداث روايته، سواء الواقعية منها أو المتخيلة، من الواقع الذاتي والموضوعي، وفق ما تتيحه له إمكانيات الممارسة الإبداعية التي تدفع هذا الكاتب أو ذاك إلى الهروب من الواقعية المباشرة نحو عوالم الرمز وحيل التقنع، لتصبح هذه التنبيهات، بعد ذلك، بمثابة المُفَعِّل الحيوي لنوعية تلقي هذه النصوص، والموجِّه إلى المغزى من وراء تلك التنبيهات التي تحاول أن تقنعنا بفحواها.

١.٢. التشابه المقصود بين زمني الرواية والواقع:

يصرُّ بعض الروائيين على الإقرار بواقعية ما يحكى جملة وتفصيلاً، وهذا شأن: «يحدث في مصر الآن»١١ ليوسف القعيد، حيث يحرص الروائي على تأكيد التشابه بين شخصيات الرواية وأحداثها، وبين ما حدث ويحدث في مصر١٢: «الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال. أي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة. بل هو تشابه مقصود»(ص:١٨٣).

إن هذا التنبيه هو تدعيم لمحفل العنوان ولدلالاته المفترضة. فإذا كان منطوق العنوان يصرّ على أن أحداث الرواية وقعت في زمن محدد (الآن)، فإن ما يعزز هذا التصور، نستنتجه مما نعرفه عن ظروف كتابة الرواية التي ركزت على زمن الانفتاح عامة، وعلى زمن زيارة نيكسون لمصر بصفة خاصة.

ويبدو أن القعيد يستحضر هذا التنبيه، كذلك، ضداً على كل قراءة تنظر إلى هذا العمل كاستنساخ ساذج لما يحدث في مصر، إذ أصبح هذا التنبيه بمثابة رهان تجريبي يتوخى من ورائه الروائي بسط تصور مغاير حول واقعية العمل كما هو مألوف في روايات «الحساسية التقليدية»، وبالتالي إنتاج تصور مغاير عن بعض التفاصيل الاجتماعية والتاريخية الحساسة للواقع المصري إبان زمن الانفتاح، بصيغ كتابية تندرج في نطاق حساسية فنية جديدة.

وبفضل التطور النقدي الحديث، على مستوى جماليات التلقي خاصة، وبتحريض من مقتضيات القراءة الفاعلة، كان لا بد من قراءة رواية القعيد هذه بوصفها ممارسة روائية جديدة، تتغيى الجمع المنسجم بين طريقتين في العمل: طريقة البحث الميداني (الاجتماع ـ السياسة ـ التاريخ.. الخ)، وطريقة العمل التخييلي (الروائي). ذلك أنه يتم التلميح في هذا التنبيه إلى احتفالية خاصة بالبعدين الواقعي والروائي كشرطين ضروريين لكل قراءة منتجة للرواية. الأمر الذي يفرض على القارئ أن يكون مشاركاً ذكياً، حتى يرقى إلى مستوى التلقي المنتج لمثل هذا النوع من الروايات التي اختارت أفق التجريب في أقصى حدوده.

٢.٢. التداخل المقصود بين أزمنة الماضي والحاضر:

إذا كان القعيد يصرّ على التشابه بين أحداث الرواية وما يجري على أرض الواقع، فإن هاني الراهب يذهب إلى أن التشابه وارد بين أزمنة الحاضر (أزمنة الهزيمة) وأزمنة الماضي (أزمنة ألف ليلة وليلة) في روايته: «ألف ليلة وليلتان»١٣. ولقد أشار الراهب في عبارة توجيهية مختصرة إلى أن «اختلاط الأزمنة في الرواية مقصود به الإشارة إلى استمرار عام ألف ليلة وليلة العربي خلال ألف سنة وسنة، وأن هذا الاستمرار بلغ ذروته عام ١٩٦٧ عبر هزيمة حضارية أزاحت

العرب عن طرف الزمن، ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة»(ص:٣).

يستهدف هاني الراهب من هذا التنبيه المختصر، رصد الظواهر المجتمعية التي أدت إلى الهزيمة (هزيمة ١٩٦٧). إذ تتوالى في تلافيف النص الروائي كل سلبيات عالم «ألف ليلة وليلة» (الاستبداد، الجور، القمع). ولدى مقابلته بين تلك الأزمنة الماضية وأزمنة الحاضر، يرى الراهب أن الماضي لا يزال مستمراً في الحاضر، من خلال تعدد مظاهر ذلك الماضي (القمع، الجهل، الاستبداد)، وهذا ما أدى إلى ذلك الاختلاط الملحوظ بين أزمنة الماضي وأزمنة الحاضر.

على هذا الأساس، فإن هذه العبارة التوجيهية (التنبيه) تتمفصل من خلال زمنين أساسين: الماضي (عوالم ألف ليلة وليلة) والحاضر (التاريخ الراهن الذي بدأت آفاق خيباته تتتابع على الواقع العربي في مختلف مستوياته المجتمعية)، حيث يمتزج هذان الزمنان إلى حد الاختلاط، كما لو كان الأمر يتعلق بزمن عربي واحد. إذ إن الدافع للحديث عن الماضي هو مجريات الأحداث الراهنة. وتبعاً لذلك، لا يشكل الإيماء المستمر إلى النص الآخر (الليالي) عائقا يحول دون تناول الوضع الراهن، كما قد يتيح، في الوقت نفسه، التعرض النقدي للماضي الظلامي وامتداداته في الحاضر المأساوي.

وبناء على ما سبق، ستكون نتيجة هذا التوظيف الفني لعنصر (الليالي) بمثابة محفز لتقديم إيحاءات تدعونا إلى التأمل في صميم قضايا السلطة والحكم، وضرورة استخلاص الدروس، والاتعاظ من تجارب الماضي، وغيرها من المضامين المستضمرة في نظير هذه التنبيهات. فأحداث الماضي، هي الماضي مقلوباً على الحاضر، وحين ينقلب الماضي حاضراً، وتغيب ملامح الأفق، يبرز جسد السلطة المتساقط في سلطات لا تحصى، وكأنه المخرج الوحيد لأزمة لا مخرج لها. فنحن لا نعيش أزمة الماضي، بل «نعيش أزمة اكتشاف وجوه الحاضر الغائبة في عجز اللغة، وفي عجز القوى الاجتماعية المتصارعة عن صياغة أطر جديدة تحل مكان الأطر القديمة التي دمرها الصراع»١٤.

هكذا يتم التعبير في مثل هذه العبارات التوجيهية عن أشكال الصراع الاجتماعي والسياسي والثقافي، بصيغ متنوعة من التمويه والمداورة والترميز. فالماضي لا يشتغل في الحاضر فقط - باعتباره مجموعة من الوقائع التي تفعل في هذا الحاضر. بل لكونه سلسلة من الدلالات التي يستثمرها المبدع في خدمة عنصر التخييل وتخصيبه، ما دام غير قادر على تسمية الوقائع والأشخاص والأمكنة بمسمياتها لسبب أو لآخر.

٣ . التنبيه إلى ترجُّح الرواية بين الحقيقة والخيال:

من أجل تجاوز نظير التنبيهات التي تلحُّ على مبدإ تشابه الواقع النصي مع الواقع الخارجي، أو رفض حصول هذا التشابه، نجد تنبيهات أخرى تقف موقفاً وسطاً بين الموقفين السابقين. وهذا هو شأن التنبيهين الواردين في روايتي: «ترابها زعفران» لإدوار الخراط وسوردة» لصنع الله إبراهيم.

أ . التنبيه من أجل تدعيم التعيين الجنسي:

يحلو لصنع الله إبراهيم أن يصدِّر روايته: «وردة»١٥ بتنبيه فريد من نوعه، هذا ما جاء فيه: «بعض الأشخاص والوقائع في الصفحات التالية من صميم الواقع، والبعض الآخر من نسج الخيال.. لهذا من الأفضل أن تقرأ على أنها رواية! » (٦:).

ويمكن اعتبار هذا النوع من التنبيهات بمثابة ملحق آخر من الملاحق الأدبية التي تروم تدعيم مهمة التعيين الجنسي، وذلك في حالة التأكيد على نفي التشابه بين أحداث الرواية وما هو في الواقع، أو العكس. فهي (أي التنبيهات) بهذا الإجراء الاحتراسي، تعمل على ترسيخ الميثاق الذي يدشنه التعيين الجنسي في حالة نعت العمل بكونه «رواية» وسبق لجونيط أن حدد طبيعة وظيفة هذا النوع من التنبيهات، وسماها بـ «وظيفة تأكيد وإعلان

التخييل»١٦.

ب. التنبيه من أجل تجاوز القراءة الإسقاطية الضيقة الأفق:

من أجل تجاوز القراءة الإسقاطية واستشراف آفاق قرائية جديدة مغايرة، فإن بعض الروائيين يلحون على ضرورة استحضار نموذج معين للقراءة، وذلك عبر استحضار مقاييس فنية معينة للكتابة بما هي إيحاء وتضمين وترميز. إذ يلجأ المؤلِّف أحياناً إلى «توجيه القارئ إلى حقيقة مُخالفةِ هذه الرواية للشكل المألوف، فينبهه قبل أن يفجؤه تشكيل النص الروائي إلى هذه الحقيقة»١٧.

هذا ما يفسر لنا حرص إدوار الخراط على دفع شبهة السيرة الذاتية الخالصة عن روايته: «ترابها زعفران»١٨. يقول في هذا المضمار: «ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك. فيها أوهام - أحداث، ورؤى - شخوص، ونويَّات من الوقائع هي أحلام، وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث أبدا. لها أن تكون صيرورة، لا سيرة. وليست فقط، ذاتية....»(ص:٥).

ويمكن اختزال هذه العبارات التنبيهية في ثلاث إشارات، لها من الصلة ببنية الرواية ما يجعلها جزءاً من الرواية وليست فحسب، نصاً هامشيا أو تكميليا، وهذه الإشارات هي:

- «ليست هذه النصوص سيرة» (نفي الطابع الواقعي الفج للرواية).

- «فيها من شطح الخيال» (حضور عنصر الخيال).

- «فيها أوهام - أحداث، ورؤى شخوص».

على ضوء ما توحي به هذه المفاصل المركزية للتنبيه، فإنه على القارئ الحصيف أن يأخذ كلمة «رواية» - التي تتصدر الغلاف - مأخذ الاحتراس والتحفظ. فلا التنبيه يشير إلى أن المحكي - بأزمنته وأمكنته وعلاماته الدالة - هو محض خيال لا علاقة له بالواقع؛ لأن قارئ الأثر الأدبي سيكتشف، لا محالة، أن مجموعة هذه الوقائع مستمدة من صميم الواقع الذي عاشه المؤلف وعاناه سنين طويلة، ولا يحضر فيها الخيال إلا على مستوى تبديل أسماء الشخصيات، وعلى مستوى الكتابة الإبداعية ذاتها، كصنعة وأسلوب وتركيب، وهو المستوى الحيوي والجمالي الحساس في الرواية بلا شك.

وهذا التأويل المنتج، يؤكد لنا أن اختيار هذا التنبيه، بهذه الصيغة والدلالة، هو تصرف إبداعي مقصود، موجِّه لعينة من القراء لتفادي القراءة الإحالية البسيطة، دون أن ينفي ذلك التنبيه - ضمنياً - الطابع المرجعي لمحكي الأفعال ذاك، وارتباط تلك الوقائع والأفعال بمجريات التاريخ الفردي والجماعي للكاتب بشكل أو بآخر.

وحتى نزداد وعياً بعمق القضية كلها، فإننا لا بد أن ننبه إلى أن الحديث عن كاتب إشكالي كإدوار الخراط، يفترض، بالضرورة، قراءة غير تقليدية لما يكتبه، ومن هنا وجب الاحتياط من الوقوع فيما يسمى بـ «الوهم البيوغرافي»، الذي سبق أن أثرناه في بعض مفاصل هذه الأطروحة، لدى التطرق إلى ذلك التعالق الخفي بين البعدين السير ذاتي والتخييلي في أعماله الروائية.

إن هذه «النصوص الإسكندرانية» على حد تعبير إدوار الخراط نفسه - مفتوحة في الشكل والدلالة، «يمكن أن تقرأ كقصص قصيرة مبنية على لحظات استذكارية كاشفة لديمومة مترسبة في الأعماق، متميزة بشخوصها وأمكنتها وألوانها وروائحها وطقوسها. ويمكن أن تقرأ كذلك كرواية ذات بناء متعدد الأبواب والنوافذ»١٩، ومن هذا المنطلق يضيف برادة افتراضاً آخر من افتراضات قراءة هذه النصوص من منظور قصصي، على الرغم من اعترافه لاحقاً بصعوبة المجازفة بتعيين معان أو دلالات تُستخلص من «ترابها زعفران» لأن طريقة الكتابة والتشكيل تلحم الدال بالمدلول، وتعشِّق وجوه الشخوص بابتسامتها وتلفظاتها، فلا نستطيع أن نفصل دلالة عن

شبكتها المتداخلة»٢٠.

إن ما يستضمره هذا التنبيه - الاستهلال - في عمقه - هو حرص المؤلف على إبطال مفعول القراءة السير ذاتية المباشرة، ككتابة ارتجاعية، وإحالية تشرطها الموضوعية، و«الحقيقة»، و«الشفافية». وذلك باعتماد استراتيجية تخييلية لا تتقيد بحدود ومنطق سرد التاريخ أو الوقائع كما كان الأمر مع كتاب السيرة الذاتية التقليدية. ذلك أن مفهوم السيرة الذاتية (بالمفهوم اللجوني المعروف) غير متحقق في الرواية، لا من ناحية تطابق اسم المؤلف (الخراط) مع اسم الشخصية الرئيسية(ميخائيل)، ولا من ناحية التعيين الجنسي حيث يعمد الروائي إلى وسمها بكونها «رواية».

بيد أننا لا نعدم الكثير من الإشارات السير ذاتية سواء تعلق الأمر بسرد ما هو عام: مجموعة من التواريخ والأحداث العامة(الحرب العالمية الثانية، مظاهرات الطلبة والعمال سنة ١٩٤٦، اعتقالات ١٩٥١)، أو بما هو خاص: تسجيل لحظات السعادة والهناءة التي كان يعيشها ميخائيل (وهو هنا بمثابة صورة المؤلف المقنع) في كنف أبيه وفي رعاية جده ساواريس، وخاله ناثان، وستّه اماليا، وباقي أفراد عائلتهإلا أن هذه الوقائع العامة والخاصة يتم إعادة تشكيلها وتلبيسها عناصر التخييل.

من ثمة، فإن رواية: «ترابها زعفران» - على ضوء تعارض أو تقاطع ميثاقها التخييلي(الروائي) وميثاق السيرة الذاتية (المرجعي الواقعي) - من شأنها أن تفتح أمام القارئ مساراً آخر لطبيعة تجنيس العمل الأدبي، وذلك على نحو قد يختلف إلى هذا الحد أو ذاك، عن تجنيس المؤلف ذاته.

وهذا الإجراء الفني من شأنه، كذلك، تخليص القراءة من أحاديتها التي قد يكرسها كل من منطق القراءة السيرذاتية الصرفة أو التخييلية المحضة، وكلا القراءتين لا يرتضيهما لا الكاتب، ولا مفهوم القراءة المنتجة التي تعتبر النص متعدد الدلالات.

كل هذا وغيره، جعل من هذه النصوص الاسكندرانية، على حد تعبير الخراط، «تعلو على «واقعها» لتنطلق في أجواء فضاء تخييلي واحد ومتعدد، كالنغمة الأساس في معزوفة تتخايل لنا عبر مغايرات لا تكف عن التناسل والتفرُّع. ومن ثم تلك الإشارة من الكاتب إلى أن الأمر يتعلق بـ «صيرورة» لا بسيرة»٢١.

هذا التداخل بين ما هو روائي تخييلي وما هو مرجعي واقعي يمكن تتبعه، كذلك، في طبيعة توظيف الكاتب لمفهوم «العنونة». فلئن كانت الرواية تغري بقراءتها وفق الميثاق التخييلي، فإن الخراط لا يلبث أن يزعزع هذا الميثاق بالعنوان التحتي التالي:(نصوص اسكندرانية).

إذ يفتح العنوان أفق انتظار جديد، مشرعٍ على نص سردي ذي طبيعة مكانية، وهذا المكان معلوم ومعروف لدى كل من القارئ والكاتب، كما أن لهذا المكان (الاسكندرية) حظوة خاصة في كتابات الخراط سبق لنا أن أبرزناها في سياق تحليلنا لمكانة فضاء الإسكندرية في كتابات الخراط بأشملها(يراجع بهذا الخصوص: اسم العلم والتعيين الجنسي والعنوان).

هكذا نلفي إسكندرية الخراط من خلال «ترابها زعفران»، عبارة عن فضاء حميمي ملفوف بأقمطة الطفولة «ومدينة عملاقة تمتد قامتها عبر غلائل شفافة مصنوعة من وهج الشعر، وآيات الميتولوجيا، وعبق الطقوس الراحلة إلا عن الوجدان»٢٢.

وهذا ما حدا بالخراط إلى التنبيه إلى أن هذا الكتاب فيه الكثير من الأوهام التي لا ينبغي أن تفصل عن طبيعة الصنعة الإبداعية برمتها، وهنا يؤشر هذا العنصر إلى أهمية التخلص من مقولات السيرة الذاتية التقليدية التي طالما رفعت شعار الصدق في الكتابة، وجعلت منه العنصر المحوري في كل كتابة سير ذاتية موفقة، رغم أن أغلب المعطيات(العلمية والعقلية والنفسية) تؤكد أن الصدق الخالص أمر يُلْحقُ بالمستحيل، والحقيقة الذاتية صدق نسبيٌّ، ذلك أن الذاكرة لا تنسى فحسب، بل هي تفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من زوايا جديدة، حيث تتحول تلك التذكرات إلى أحلام، وسحابات من الذكريات

التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تقع.

ومعنى ذلك أن الماضي شيء لا يمكن استرجاعه على حاله، ولا مناص من تغييره، بوعي أو بغير وعي. ولهذا كان جوته محقاً حين سمى سيرته: «الشعر والحقيقة»، إشارة إلى أن حياة كل فرد إنما هي مزيج من الحقيقة والخيال، ففي قرارة كل روائي شاعر يغفو إلى جانب الطفل فيه. وهذا ما يسعى الخراط ـ في أكثر من مناسبة ـ إقناع متلقيه بفحوى أهميته، وبالتالي أخذه بالاعتبار في كل قراءة.

فمما لا شك فيه أن نظير هذه النصوص الملتبسة ـ شكلاً ومضموناً ـ تتحدى تقاليد الأجناس الأدبية ويتخطاها وصولاً إلى شكل جديد مفتوح لا يعترف بأية سلطة شكلية نهائية له. ويكمن التصور المفتوح في ذلك المزج المتداخل بين الخيالي والواقعي، الذاتي والموضوعي، الحاضر والماضي، التاريخي والأسطوري وهذا ما تجليه الهوية الملتبسة في: «ترابها زعفران»، ذلك أنها موزعة بين التجلي والخفاء اعتماداً على إستراتيجية الصوغ التخييلي «التي تمزج بين الواقعي بالمتخيل والمحلوم به، وتكرس البعد اللعبي، والتباسية الميثاق والاسم العلم ضمن كتابة يتجاذبها الروائي والسير ذاتي على نحو بالغ الكثافة والتكتم»٢٣.

وتترسخ هذه الحقيقة إذا ما رأينا أن الكتابة الروائية، عند إدوار الخراط، تتسم بالتعقد والتوتر والكثافة، وهي سمات سبق أن توقفنا عند بعض منها: كتراكب مستويات السرد، واستحداث التوصيفات الجنسية، وصورة السارد، وأقنعة المؤلف.

انطلاقاً مما سبق، يمكن القول: إن الميثاق السردي في نظير روايات الخراط يثير العديد من الإشكالات، إذ يتوقع القارئ العادي أن مجال السيرة الذاتية هو الحقيقية والرواية الخيال، والواقع أن: «ترابها زعفران» ـ كرواية ـ قد تظهر في لبوس الحقيقة والخيال في الآن نفسه، لأن استراتيجية الخراط تستهدف غير ما يتوقع القارئ المستهلك، إنها إستراتيجية قائمة على نبذ مختلف الأطر التجنيسية المحتملة وهذا ما يجعلنا لا نظفر من تنبيهه على مهيمن نصي ما(سيرة أو رواية)، قادر على تفسير النص وإضاءة عوالمه، وبالتالي ليس بين يدي المتلقي إلا أن يتورط هو الآخر في لعبة الكتابة.

وحتى لو تعلق الأمر بالسيرة الذاتية، فإنه ليس أساسياً أن يشغل القارئ نفسه بمدى مطابقة الأحداث للواقع الذاتي، ولا بالأجزاء المحذوفة أو المضافة، «وإنما تكون القراءة أخصب وأغنى عندما نهتم بالفضاء الذي شيدته السيرة الذاتية مقتطعةً إياها من زمن وفضاء تاريخيين عامين، وبما تحيلنا عليه من وقائع وشخوص تكتسي بالحتم أبعاداً أخرى»٢٤.

هكذا نستخلص من كل ما سبق، أن جل التنبيهات التي تتردد في الرواية العربية، تروم نفي التشابه، بين أحداث الرواية وما يجري في الواقع، وبذلك توجه القارئ إلى ملاحظة هامة، مفادها عدم ارتباط الأحداث ارتباطا وثيقا بالواقع المباشر. في حين لا نعدم إشارات، تارة ظاهرة وأخرى خفية، تحيل إلى أحد مستويات هذا الواقع الخارجي.

كما غدت هذه التنبيهات وسيلة من وسائل التمويه والتضليل والترميز لصرف النظر عن طبيعة العلاقة غير المباشرة لبعض الأحداث التي يستثمرها الكاتب بغية التأثير على القارئ. دون أن ننسى أن هذه التنبيهات، كذلك، تشكل علامة إضافية من علامات التعيين الجنسي، سواء في حالة إقرار الروائي بكون روايته محض خيال، أو لدى تصريحه بأن لها (أي الرواية) علاقة وطيدة بالواقع الذاتي والموضوعي. بالإضافة إلى إقامة علاقة تفاعلية مع كتابة أخرى ومع أزمنة أخرى ومع ثقافات أخرى، في سياق توسيع مفهوم النصية الشاملة وإغنائها.■

المراجع المعتمدة

١- Jaap Lintvelt: Essai de typologie narrative Librairie José Corti, Paris, 1981, p :17

٢- صبري حافظ: «جماليات الحساسية والتغير الثقافي»، مجلة: «فصول»، المجلد السادس، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٦،ص:٦٩.

٣- Gerard Genette, Seuils, Op , Cit., p: 201

٤- رينيه ويليك: «مفاهيم نقدية»، ترجمة : محمد عصفور، سلسلة: «عالم المعرفة»، ١٩٨٧، العدد ١١٠، ص:..٢٠٣.

٥- المرجع نفسه، ص:٢٠٤.

٦- المرجع نفسه، ص:٢٠٤.

٧ - إميل حبيبي: «إخطية»، كتاب «الكرمل»، منشورات مؤسسة «بيسان بريس»، قبرص، ط:١، ١٩٨٥.

٨- أما جبرا إبراهيم جبرا فيدعو القارئ أن يأخذ هذا التنبيه مأخذ التحفظ والاحتراس مستهلا روايته: «السفينة» بقوله :«الشخصيات والأسماء في هذه الرواية من خلق الخيال، فإذا وجد أي شبه بينها وبين أناس حقيقيين أو أسمائهم، فلن يكون ذلك إلا من محض الصدفة، وخاليا من كل قصد».
ـ جبرا إبراهيم جبرا : «السفينة»، دار الآداب، بيروت، ط:٤, ١٩٩٠، ص:٤.

٩- نجيب العوفي: «تلك «الساحة الشرفية» وهذه الساحة الروائية»، جريدة : «العلم» (الملحق الثقافي)، السبت ٤ مارس ٢٠٠٠، ص:٣.

١٠- Maurice Couturier, La figure de l'auteur, ed. Seuil, Paris, 1995, p: 65.

١١- يوسف القعيد: «يحدث في مصر الآن»، دار المستقبل العربي القاهرة، ط:٤، ١٩٨٦.

١٢- تجدر الإشارة إلى أن موقع هذه التنبيهات لا يقتصر على فضاء الافتتاح فقط، بل هناك تنبيهات أخرى يفضل أصحابها إدراجها في نهاية الرواية، إذ ترد باعتبارها شكلاً من أشكال التذييل، وهذا شأن تنبيه القعيد الذي نحن بصدد دراسته.

١٣- هاني الراهب: «ألف ليلة وليلتان»، دار الآداب، ط:١، ١٩٨٨.

١٤- الياس خوري: «الذاكرة المفقودة»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:١, ١٩٨٢،ص:٣٤٦.

١٥- صنع الله إبراهيم: «وردة»،دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:١, ٢٠٠٠، ص:٦.

١٦- Gérard Genette, :Seuils Op, Cit., p :200.

١٧- إبراهيم السعافين: «جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة»، مجلة: «فصول»، المجلد السادس عشر، العدد ٣، شتاء ١٩٩٧ ،ص:١٠٥ ـ ١٠٦.

١٨- إدوار الخراط: «ترابها زعفران»، دار الآداب، بيروت، ط:٢, ١٩٩١.

١٩- محمد برادة: «أسئلة الرواية أسئلة النقد»، منشورات الرابطة، ط:١، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص:١٢١.

٢٠- المرجع نفسه، ص:١٢٦.

٢١- محمد برادة: «أسئلة الرواية أسئلة النقد»، مرجع سابق، ص:١٢٦.

٢٢- المرجع نفسه، ص:١٢٢.

٢٣- يوسف شاكر: «شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط (ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية، حريق الأخيلة ـ نموذجاً)»، مجلة : «عالم الفكر»، العدد ٢، المجلد ٣٠، أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠١، ص:٢٦٨.

٢٤- محمد برادة: «أسئلة الرواية أسئلة النقد»، مرجع سابق، ص:٩٢.

الشخصيات النسائية

في رواية أحلام مستغانمي: «ذاكرة الجسد»(١)

حسناء بوزويتة الطرابلسي *

«ذاكرة الجسد» كتاب مثير، يستهوي القارئ ويشدّه، وذلك لما تجمّع فيه من ميزات ترفعه إلى مصاف الإبداعات الأدبيّة الهامة. ليس هو من صنف أدب الوقائع، بل من أدب الأفكار، إلاّ أنّه يستحوذ على اهتمام القارئ ويجعله يتابع قراءته بلهفة. ومن الوسائل الموظفة لذلك عنصر المفاجأة. بدءا من العنوان الذي قد يوحي بحديث عن الجنس، فإذا بمحتواه أبعد ما يكون عن الجنس والإيروتيكا، بل هو نشيد الذاكرة المكلومة، نشيد الوطن الجريح، نشيد أبطال الثورة الذين بذلوا بسخاء حياتهم وأجسادهم ثمنا لما توهموه أملا قريب المنال، فكان حلما بعيد المأخذ، نشيد البطل الكليم خالد بن طوبال الذي فقد ذراعه دفاعا عن الوطن، فكافأه الوطن نفيا وإلغاء.

ويتجلّى عنصر المفاجأة كذلك على مستوى الجنس الأدبّي، فالجنس الأدبي المعلن عنه في العنوان أو شبه العنوان هو: رواية، ولكنّ النصّ القائم بين دفتي الغلاف يحوي أكثر من جنس، بل هو يمزج بين الأجناس ويكسّر الحدود الأجناسيّة.

قد نقرّ بانتمائه إلى جنس الرواية. ولكن إلى أيّ صنف من أصناف الرواية ينتمي؟ أينتمي إلى الرواية التخييلية الصرف، أم إلى الرّواية التاريخيّة، أم إلى الرواية السير ذاتية؟

وتستبق المؤلّفة النقاد وما قد يبدون من آراء في روايتها، فتقول بنبرة لا تخلو من التهجّم – على لسان خالد، وهو البطل وفي الآن نفسه، الكاتب الدّاخلي – «سيقول نقّاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى، إنّ هذا الكتاب ليس رواية، وإنّما هذيان رجل (أو امرأة؟) لا علم له بمقاييس الأدب» (ص ٣٨٦).

ويطالعنا عنصر المفاجأة أيضا على مستوى لغة الكتابة. فهو كتاب يطلّ علينا من بلد ألصقت بشعبه تهمة الفرنسة والجهل بلغة الضّاد، لغة الأجداد. وإذا بلغته لغة عربيّة كأفصح وأصفى ما تكون العربيّة. لغة ترتفع إلى مرتبة الشعر حينا، وهي في جميع الأحيان تنطق ببليغ الحكم وقد ترتقي إلى مصاف جوامع الكلم. وإذا بمؤلفته – وهي أوّل روائية جزائريّة تكتب بالعربية – تمتلك قدرة عجيبة على التصرّف في الكلام(٢)، ومثلما كسّرت الحدود بين الأجناس نلفيها تكسر في اللغة القوالب الجاهزة والصور المبتذلة فتخرج منها ثنائيات غريبة وصورا هزّازة تؤسس لأسلوب مستغانمي مخصوص يتدعّم من رواية إلى أخرى، ممّا يتيح لنا القول بأن أحلام مستغانمي حولت وجهة الأحداث المتخيلة من كونها متابعة متصلة لحبكة متماسكة إلى مغامرة لغوية صرف ومن أمثلة ذلك قولها: «ملح حبّك يفتّت أجزائي من الداخل كلّ يوم» (ص ١٨٣). فالكاتبة تتعمّد عكس الصور وقلب المعاني، إذ كيف بعاطفة توحد بين قلبين، وهي عاطفة طالما تغنّى بها الشعراء وأبدع في وصفها الأدباء أن تتحوّل إلى مادّة تهرّئ الجسم من الداخل وتنخره مثل

* أكاديمية من تونس.

الفيروس الفتّاك؟ أو قولها: «يصبح الصمت لوني المفضّل» (ص ١٨٣). الصمت ضدّ الكلام والمتكلّم ينطق فيحدث صوتا يسمع. وإذا بالسجلاّت تتداخل فيتحوّل المسموع مرئيا. وكذلك في قولها: «صوتك الذي كان يأتي شلاّل حبّ وموسيقى، فيتدحرج قطرات لذّة عليّ» (ص ١٨٤). الشعر يجيز للشعراء قلب المفاهيم وعكس الصور وإحداث التداخل بين التعابير والسجلاّت. فيتدحرج الصوت قطرات لذّة وينـدفع شلاّلا، لا شلال ماء، بل شلاّل حبّ وموسيقى. صور شعرية تمنح الكلمات طاقة دلالية، إيحائية أقوى وأعمق ممّا منحتها اللغة. وأحلام مستغانمي ابتدأت حياتها الأدبيّة شاعرة ولئن تحولت إلى روائية، فإن نثرها كثيرا ما يشابه الشعر المنثور.

أمّا على مستوى الدّلالة، فإن «ذاكرة الجسد» هي ذاكرة الثورة الجزائرية التي اندلعت في غرة نوفمبر ١٩٥٤ وذاكرة مناضليها ممّن استشهدوا، ومن أولائك الذين لم يفوزوا بغنم الشهادة ولكن الثورة رقمت أجسادهم ندوبا وعاهات، وارتطمت آمالهم وأحلامهم بصخور الواقع الجزائريّ المتقلب المتناقض الملغوم. ثمّ جاءت الحرب الأهلية بعنفها ودمويّتها فأجهزت على ما تبقى لديهم من ثقة وأمل.

لذلك فإن الكتابة لا تحجم عن النّقد اللاّذع للنظام الذي أدّى بالبلاد إلى ذلك الوضع وكذلك لسائر الأنظمة العربية التي تستحوذ على ثروات شعوبها، وتلجم أفواه رعاياها، وتوطّنهم على حياة الذلّ والقهر. تقول على لسان خالد: «لم نمت ظلما.. متنا قهرا. فوحدها الإهانات تقتل الشعوب» (ص ٣١٩) أو حين تقول: «يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلّم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقية عمره في تعليمه الصمّت» (ص ٢٨). ويتجلى ذلك أيضا في قولها: «أمام كلّ القنصليات الأجنبية تقف طوابير موتانا تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن» (ص ٣١٨).

وهي لذلك تعلن بكلّ شجاعة: «من حقّ هذا الوطن علينا أن نفضح من خانوه وبنوا مجدهم على دماره، وثروتهم على بؤسه، مادام لا يوجد هناك من يحاسبهم» (ص ٣٨٦).

ولعلّ أكبر المفاجآت كانت على مستوى الشخصيات ولا سيما النسائية منها، وهي الناحية التي اخترنا تحليلها في هذا البحث.

الشخصيات النسائية:

تختزل الشخصيات النسائية في «ذاكرة الجسد» في ثلاث شخصيات:

– عتيقة زوجة حسّان أخي خالد، وتمثّل المرأة الجزائريّة التقليدية التي ينحصر همّها في تدبير شؤون المنزل وتربية الأبناء. وتقتصر سعادتها على حضور عرس أو الذّهاب إلى الحمّام.

– وعلى النقيض منها كاترين الفرنسية، عشيقة خالد. هي جسد لا غير. بحكم مهنتها أوّلا، إذ تعمل موديلا في قاعات الرّسم. ثمّ بحكم علاقتها بخالد إذ يقول عنها: «كان بيننا تواطؤ جسديّ ما» (ص ٧٦). ويقول أيضا: «جسدها كان يرفض أن يفهم. جسدها يخرج عن الموضوع دائما جسدها موظّف فرنسي يحتجّ دائما يطالب بالمزيد» (ص ٣٩٩) إن علاقتهما علاقة جسدية بحت، ومع ذلك فقد يحدث ألاّ يتحقّق ذلك التواطؤ الجسدي.

لكنّ الواقع أن شخصية كاترين ذات بعد آخر أعمق بكثير. ذلك أنّ خالدا يقول في نهاية الرواية: «لقد كانت علاقتنا دائما ضحية سوء فهم وقصر نظر. فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من قرن دون أن نعرف بعضنا حقّا... دون أن نحبّ بعضنا تماما... ولكن دائما بتلك الجاذبية الغامضة نفسها » (ص ٤٠٢ – ٤٠٣).

كاترين ليست، إذن، امرأة فقط، ولا هي عشيقة فحسب بل هي رمز كذلك – والبعد الرمزيّ من الأبعاد الهامة في هذه الرواية– رمز لفرنسا، في علاقتها بالجزائر، تلك العلاقة التي بقيت – حتّى بعد استقلال الجزائر – علاقة غامضة، متذبذبة بين الانجذاب والتنافر، بين الحبّ والكراهية، علاقة يسودها سوء التفاهم في معظم الأحوال.

ثم نصل إلى الشخصيّة النسائية المحورية،

شخصية حياة / أحلام.

حياة هي ابنة «سي الطاهر عبد المولى»، المناضل في صفوف جيش التحرير الذي التأم عقب اندلاع الثورة الجزائرية ضدّ الاستعمار الفرنسي في أوّل نوفمبر ١٩٥٤. تفانى «سي الطاهر» في الكفاح حتّى أضحى قائدا من أبرز قوّاد الثورة وحتّى أصبح «الرأس المطلوب بعد كلّ عملية يقوم بها المجاهدون في الشرق الجزائريّ» (ص ٣٢). استشهد قبل الاستقلال بأشهر فأصبح رمزا من رموز التضحية في سبيل الوطن وعلما من أعلام الثورة الجزائريّة.

سعت الكاتبة إلى إيهامنا بوجود بطل ذكر هو «خالد بن طوبال»، معطوب الحرب، إذ فقد ذراعه عندما كان يجاهد ضمن جيش التحرير وتحت قيادة «سي الطاهر عبد المولى» بالذات و«خالد» هذا هو الرّاوي أو الكاتب الدّاخلي إذ وردت الرواية في قالب رسالة كتبها «خالد» إلى «حياة» بعد انتهاء علاقتهما. إلاّ أن القطب الذي تتمحور حوله الرواية بأحداثها، وخاصة بخواطرها وحكمها وهواجسها وذاكرتها ومواقفها وآرائها في الفنّ والأدب والسياسة والكتابة والقراءة، إنّما هي شخصية حياة / أحلام.

هذه الشخصية ضبابية، متناقضة، تفيض على حدود الرواية، ويمتزج فيها الواقعي بالمتخيّل. وهي ذات أبعاد عديدة متضاربة فيما بينها أحيانا. وسنسعى إلى فكّ رموزها والنفاذ إلى أبعادها تعمّقا وتحليلا وذلك بالوقوف عند أبعاد ثلاثة هي البعد الرمزيّ والبعد التاريخيّ والبعد السيرذاتي.

البعد الرمزيّ:

يتجلّى البعد الرمزيّ أوّلا في الاسم أو الاسمين فهي تحمل في الرواية اسمين: حياة و أحلام، ولدت البطلة بتونس حيث أودع سي الطاهر أسرته، بعيدا عن أهوال الحرب. وعند ولادتها اضطرت أمّها إلى أن تمنحها اسما وقتيا هو «حياة» ريثما يتمكّن والدها من زيارة خاطفة إلى تونس يرى فيها ابنته التي جاءته على كبر، ويسجّلها في دفاتر الحالة المدنية.

لكن شاءت الأقدار أن يتعذّر ذلك على الأب وأن يكلّف بالمهمّة خالدا عندما أصيب برصاصتين في ذراعه اليسرى وأرسل على عجل للتداوي في البلاد التونسيّة، وقد كانت بمثابة القاعدة الخلفية للثورة الجزائرية.

وكان الاسم الذي اختاره الوالد هو «أحلام» –وهو اسم الكاتبة أيضا – على أن «خالد» حرص على عدم ذكر هذا الاسم. فهو يقول في آخر الرواية: «لاحظي أنّني لم أذكر اسمك مرّة واحدة في هذا الكتاب، قرّرت هكذا أن أتركك بلا اسم». (ص ٣٨٦) ولكنه لمّح إليه تلميحا في بداية الكتاب إذ يقول: «بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة... ولام التحذير». (ص ٣٧).

هي إذن حياة / أحلام، أحلام الحياة، حياة الأحلام... أصدفة التقت هذه الثنائية في تلك الشخصية الاستثنائية؟ أم هل أن هذين الإسمين يجسّمان طموح الشعب الجزائريّ حينذاك وبعد ذاك إلى حياة كريمة تتحقّق فيها أحلامه فينعم بالحقوق التي كافح من أجلها جيلا بعد جيل؟ هو إذن اسم دستور، دستور الشعوب التي لا دستور لها. وما هي المعاني التي تختفي وراء هذا الرمز؟ هل يعني ذلك أن الحياة هي بمعناها الحقيقيّ، بمعناها الإيجابيّ السامي تبقى مجرد حلم بالنسبة إلى أبناء الوطن الجزائريّ ولكن أيضا بالنسبة إلى أبناء أي وطن عربيّ لأنّ الوضع لا يكاد يختلف في أي بقعة من بقاع العالم العربيّ. وممّا لا يترك مجالا للشكّ في ذلك أنّ كلمة أحلام في معناها المعجمي تتردّد باستمرار في الرواية في صيغة المفرد وفي صيغة الجمع (ص ص: ٢٦، ٣٢، ٣٧، ٣٨، ٤٢، ..٦٩.) ولا تكاد تغيب في صفحة من الصفحات.

ويتجلّى البعد الرمزي الآخر في هذه الأقوال التي تأتي على لسان خالد يحاول فيها تطويق شخصية هذه المرأة وتحسس ملامحها، وإدراك صفاتها. وتبيّن مقاصدها ومشاريعها وإذا بها مستعصية على التحديد متأبية على التصنيف وإذا بها «امرأة على شاكلة وطن» (ص ١٨٤). وإذا به يقول:س لم تكوني

امرأة... كنت مدينة. مدينة بنساء متناقضات... مختلفات في أعمارهنّ وفي ملامحهنّ، في ثيابهنّ وفي عطرهنّ، في خجلهنّ وفي جرأتهنّ، نساء من قبل جيل أمي إلى جيلك أنت، نساء كلّهنّ أنت... كنت أشهد تغيّرك المفاجئ، وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة». (ص ١٤١)

هي إذن قسنطينة وهي الجزائر بأكملها. واسمها على شاكلة اسم ذلك الوطن. مفرد في صيغة الجمع (ص ٣٧). هي المرأة / المدينة، المرأة / الوطن. وحبّ خالد لها ليس حبّ رجل لامرأة، بل هو حبّ تجمعت فيه كلّ خصائص الهوية: الكيان والوطن والتاريخ، الماضي المجيد، والحاضر الأليم والمستقبل المخيف، الحلم الجميل وواقع الزمن الرّديء.

ولكنّ الغريب أنّ حياة / أحلام وهي الفتاة المثقّفة بل هي كاتبة تعشق الفنّ والأدب، وتؤمن بسحر الكلمة وتحب « خالدا» الرسّام الذي عشقها إلى حدّ الجنون، وتعجب بفنّه، تقبل في النهاية بالزّوج الذي اختاره لها عمّها سي الشريف ليحقق به مطامع شخصيّة، لأن هذا الزوج عون من أعوان النظام، ومن أكثرهم شهرة بالسرقة ونهب خيرات البلاد والارتشاء.

كيف نفسّر هذا التصرّف الغريب وهذا التناقض في هذه الشخصية؟ هل يعني ذلك أن الثقافة والحداثة عند المرأة العربيّة ليستا سوى قشرة، طلاء خارجيّ سرعان ما يزول، وأنها تبقى تقليديّة في جوهرها، خاضعة منصاعة لمشيئة الرّجل؟ أم هل أرادت الكاتبة أن تقول إنّ المرأة العربية الحديثة تبقى انتهازيّة، وصوليّة، تافهة مهما كانت درجة ثقافتها، كما يرى بعض النقّاد٣؟

كلاّ ليس الأمر على هذه البساطة. إنّما ذلك يعود في اعتقادنا، إلى ثراء هذه الشخصية وتعقّدها لأنّها تحمل أكثر من معنى وأكثر من رمز. وهذه النهاية تزيد في تعميق الرمزيّة فيها. ذلك أن حياة / أحلام على شاكلة قسنطينة، المدينة التي تتعهّر، تخون أبناءها المخلصين، تخون ذاكرة شهدائها الذين وهبوا أرواحهم لها فدًى وأبطالها الذين تركتهم الحرب أجسادا مبتورة وتهب نفسها للسرّاق والخونة وأصحاب الماضي المجهول. يقول «خالد»: «اكتشفت بعدها بنفسي التطابق بينك وبين تلك المدينة [...] إنّه زيف المدن العريقة المحترمة ونفاق بنات العائلات» (ص ٢٧٤). ويتكرّر التعبير عن هذا التطابق في مواطن عدّة من الرواية.

وهي كذلك أحلام / الوطن يقول خالد: «يا امرأة على شاكلة وطن» (ص ١٨٤) وتتردّد الجملة ذاتها في مواطن أخرى. وحفل زواجها هو مثل «الولائم المشبوهة» : التي يلتفّ حولها المسؤولون الجدد «أسماك القرش» التي تنهش خيرات البلاد بنهم لا يشبع أبدا في حين يبقى أبناء الشعب يلهثون وراء لقمة العيش الشحيحة. ثمّ يقول: «هذا هو الوطن. وهذا هو عرسك الذي دعوني إليه. إنّه «السيرك عمار» سيرك لا مكان فيه إلاّ للمهرجين ولمن يحترفون الألعاب البهلوانية... والقفز على الرّقاب والقفز على القيم. سيرك يضحك فيه حفنة على ذقون الناس، ويروّض فيه شعب بأكمله على الغباء». (ص ٣٥٨).

والرّمزيّة لا تهمّ شخصية «أحلام» فحسب، بل جميع الشخصيّات في «ذاكرة الجسد» رموز لأنّ الكاتبة في استرجاعها للذاكرة وللماضي البطوليّ ولما أبداه الشعب الجزائري من استبسال أثناء الثورة إنما تسعى إلى إيقاظ روح البطولة لا في الشعب الجزائري وحده بل في سائر الشعوب العربية التي وُطِّنت على حياة الذلّ والمهانة فتوطّنت عليها وتركت «المهرّجين» يضحكون على غبائها و«أسماك القرش» تقيم «ولائمها المشبوهة» على موائد فقرها وبؤسها.

ومن أجل ذلك كان للبعد التّاريخي حضور هامّ في الرواية وفي بناء الشخصيات.

البعد التاريخيّ:

شخصية حياة / أحلام مثقلة تاريخا. فقد ولدت في خضم حرب التحرير وكانت ابنة لقائد من كبار قوادها، كان قدره أو حظّه؟ الاستشهاد قبيل الاستقلال، فغدا رمزا من رموز الثورة «والرموز تحمل قيمتها في موتها» (ص ٤٥). ويتقاطع طريقها وهي في

الخامسة والعشرين من العمر مع طريق خالد بن طوبال وهو كذلك من مجاهديّ حرب التحرير ولكنّه لم يحظ بغنم الاستشهاد بل مني بعاهة البتر والتشويه إذ فقد ذراعه فيها فأصبح من معطوبيها. وفي الحقيقة كان أوّل لقاء بينها وبينه في تونس عندما كانت طفلة في الشهر السادس من عمرها، بلا اسم وبلا شهادة ميلاد. فجاء هو بعدما بترت ذراعه ليمنحها الاسم الذي اختاره لها والدها – قائده في جبال الجزائر الشرقية – ويسجلها بتكليف منه في دفاتر الحالة المدنية بالعاصمة التونسية.

إذن تقاطعت طريقهما للمرّة الثانية. وكان خالد في الأثناء وعملا بنصيحة الطبيب الجرّاح الذي عالجه قد انكب على الرّسم. ثم هاجر إلى فرنسا – عدوة الأمس – وأقام بها بعد أن ضاق ذرعا بجزائر ما بعد الاستقلال وقد استحوذ عليها الوصوليون والانتهازيّون وتناوب على حكمها «السرّاق ومشاريع السرّاق» ففرّ من «مذلّة الأوطان وظلمها وقسوتها» ومن «جبروتها وأنانيّتها» وأصبح رساما معروفا تمثل معارضه حدثا فنيا يهتم به المختصون والصحافة الفنيّة بباريس.

وكان لقاؤهما في أحد معارضه وأمام لوحة هي أوّل ما رسم من اللوحات، لوحة «حنين» التي تمثّل جسر «سيدي راشد» بقسنطينة أو « قنطرة الحبال» كما يسمّونها أيضا. وقد كان رسمها في نفس الفترة التي سجّل فيها ابنة «سي الطاهر» في «دار البلدية» «أي ذات خريف من سنة ١٩٥٧». ووقع في حبّ طفلة الأمس التي غدت شابّة جميلة وطالبة مثقفة رغم فارق السنّ. وتتفجّر ينابيع الذاكرة: «وددت أن أسلّم على فتاة جميلة تزور معرضي لا غير، فإذا بي أسلّم على ذاكرتي» (ص ٥٨). ويمرّ أمام ناظريه شريط الأحداث و«تمطر الذاكرة فجأة» (ص ١١): مظاهرات ٨ ماي ١٩٤٥ «بقسنطينة» وسجن «الكديا» حيث حشر مراهقا في زمرة آلاف المساجين ولقاؤه الأوّل بسي الطاهر عبد المولى الذي سيكون معلّمه الأوّل في الوطنية والتضحية. ثم التحاقه بالجبهة سنة ١٩٥٥ حيث التقى من جديد «بسي الطاهر» وقاتل تحت قيادته إلى أن وقع جريحا في «معركة ضارية». فوجّه على جناح السرعة مع غيره من الجرحى إلى البلاد التونسية للعلاج. فكان العلاج الوحيد الممكن بتر الذراع المصابة.

هكذا عادت به الذاكرة، في لقائه الأوّل بحياة / أحلام، ربع قرن إلى الوراء. وتبقى الذاكرة ملحّة عليه تراوده بلا انقطاع. وكيف له أن يتخلّص منها وقد طبعت على جسده ذراعا مبتورة؟ هل من سبيل إلى الإفلات من سيطرة الماضي وقد ردّته إليه بتلك الصدفة العجيبة؟ وتصبح لفظة الذاكرة ومشتقّاتها لازمة لا تخلو منها صفحة من صفحات الكتاب. وليس من قبيل الصدفة أن اختارت الكاتبة لروايتها «ذاكرة الجسد» عنوانا. فالكتاب كلّه إحياء للذاكرة واستلهام لتاريخ الجزائر الحديث وإعادة تسجيل لماضٍ قريب ولكنّه مهدّد بالتلاشي لأنّ ذاكرة البشر «قصيرة»، سريع إليها النسيان لذلك حرصت أحلام مستغانمي على أن تعرض هذا «الشريط القديم للذاكرة» (ص ٩) المرقوم حروفا بين دفتي كتاب حتى لا يتناثر أشلاء.

والجسد المعطوب الذي وسمته الذاكرة وطبعته بطابع لا يمّحي ليس جسد «خالد بن طوبال» فحسب، بل هو جسد قسنطينة، وجسد الجزائر بأكملها. فقد بقيت بين مفترق الماضي والحاضر تتخبّط، فلا هي تخلصت من قيود الماضي ولا استطاعت النهوض بأعباء الحاضر. بل هو جسد الأمّة العربية بأسرها. إذ الحال واحدة في جميع البلدان العربية: «فكلّ مدينة عربيّة اسمها قسنطينة، وكل عربيّ ترك خلفه كل شيء وذهب ليموت من أجل قضية، كان يمكن أن يكون اسمه الطاهر» (ص ١٥٤).

من ناحية أخرى فإنّ هذا البعد التاريخي العامّ في «ذاكرة الجسد» يفضي بالقارئ إلى بعد تاريخي خاصّ هو البعد السيرذاتي في شخصية حياة / أحلام.

البعد السيرذاتيّ:

من تكون هذه الشخصية المحورية في نهاية الأمر؟ هل هي حياة أم أحلام؟ هل هي أحلام الرواية أم

أحلام الواقع؟ وما نصيب الواقعيّ من المتخيّل في هذه الشخصية؟ يعرّف فيليب لوجون الرواية السيرذاتية بأنها «كل نصّ تخييلي يجد فيه القارئ من علاقات المشابهة بين النص والوقائع الخارجيّة، ما يجعله يقدّر وجود تطابق بين الكاتب والشخصيّة، في حين أنّ الكاتب اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقلّ ألاّ يثبته».(٤)

عندما نبحث عن علاقات التشابه بين النصّ التخييليّ الذي بين أيدينا وهو رواية «ذاكرة الجسد» والوقائع الخارجيّة، كما يدعونا إلى ذلك منظّر النصّ السيرذاتي، نجد إشارات عديدة تحيلنا على الواقع، رغم قلّة معرفتنا بسيرة الكاتبة. واعتمادنا في ذلك على ما يوفّره لنا النصّ من الإحالات المرجعيّة وكذلك على حوار أجرته معها إحدى الصحافيّات(٥) وعلى ما أدلت به الكاتبة من شهادات ولننظر أوّلا فيما يتعلّق بالاسم.

يسمّيها خالد «حياة» ولكنه يعلن منذ البدء أن هذا الاسم ليس اسمها الرسمي الذي اختاره لها والدها. وإنما هو الاسم الذي سمّتها به أمّها عند ولادتها: «الاسم الذي منحته لتعيشي وليمنحك الله الحياة» (ص ٤٢). أمّا الاسم الآخر فيمتنع عن التصريح به ويكتفي بتهجيته حرفا حرفا على تلك الطريقة الإيحائية التي عودتنا عليها الكاتبة والتي تشحن فيها حروفها وكلماتها طاقة عاطفيّة تنزّ دوما ألما وحسرة: «بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحرقة ولام التحذير» (ص ٣٧). ويتمادى على ذلك إلى آخر الرواية، مؤكّدًا: «قرّرت هكذا أن أتركك بلا اسم» (ص ٣٨٦) يعلّل ذلك قائلا: «وحدها أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير».

من ناحية ثانية «أحلام» الرواية ابنة شهيد كان من كبار قواد الثورة الجزائرية، سميت شوارع عديدة باسمه. و«أحلام» الواقع تصرّح في آخر كلمة الإهداء في روايتها الثانية «فوضى الحواس»(٦): «من وقتها، ورجال أوّل نوفمبر قهرا يرحلون... ومن وقتها وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة، إلى أبي... مرة أخرى».

فهي كذلك ابنة رجل كان من رجال ثورة غرة نوفمبر. وهي كذلك مثل أحلام الرواية ولدت بتونس في خضمّ حرب التحرير. ثم إنها تعلن – في ذلك الحوار الصحافي – دون مواربة: «في هذه الرواية الأولى لم يكن ممكنا أن أنجو من الكشف عن سيرتي الذاتية. وكلّ رواية أولى هي بالدرجة الأولى سيرة ذاتية مع شيء من التزوير [...] وفي الرواية إشارات تحيل عليّ وتصف نرجسيتي. هذه المرأة هي أنا بحما قاتي ونزواتي الشاذّة [...] هذه المرأة هي أنا بكلّ ما أحمله من تناقضات »(٧).

إلى جانب ذلك فكثير من التّواريخ المذكورة والمتعلّقة بالشخصية الروائية قد تتطابق «مع شيء من التزوير» مع وقائع حياة أحلام مستغانمي الكاتبة.

من ناحية ثالثة «أحلام الرواية» كاتبة مثل «أحلام الواقع». وهي تروم بالأدب مداواة جرحها وما جرحها سوى جرح الجزائر. «ومن الجرح يولد الأدب» (ص ٣٨٧). والكتابة لها عندها مقاييسها الخاصّة التي لا ترضى عنها بديلا. فهي تقول على لسان خالد:س سيقول نقّاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى إنّ هذا الكتاب ليس رواية. وإنّما هذيان رجل لا علم له بالأدب. أؤكّد لهم مسبقا جهلي، واحتقاري لمقاييسهم، فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم» (ص ٣٨٦). وهنا تلتقي الشخصية بصانعتها، تذوب فيها وتتّحد معها. إذ الكتابة عند أحلام مستغانمي «فعل تحدّ»(٨) وهي «حالة عشق»(٩). وهي كذلك «إعادة نظر ومساءلة دائمة للذّات ومجازفة دائمة»(١٠) فهي مؤمنة بالكتابة، واقعة تحت سحر الكلمة. «ماذا لو كانت الروايات مسدسات محشوّة بالكلمات القاتلة لا غير؟ ولو كانت الكلمات رصاصا أيضا» (ص ٤٨) فالكلمة قد تقتل. ولكن ذلك يكون عندما تصدح بالحقّ وتتعرّى من الكذب وتبتعد عن المجاملة والنّفاق، إنّ كتابة أحلام مستغانمي دعوة إلى ترك الصمت وإعلان التمرّد اللّفظيّ ورفع الرقابة الذاتية.

وللعبة الكتابة عند أحلام مستغانمي وجوه أخرى. فهي في روايتي «فوضى الحواس» و«عابر سرير»(١١)،

تجمع بين الكتابة والقراءة. فهي كاتبة ولكنّها قارئة أيضا إذ تدخل بنا في لعبة طريفة هي لعبة «الكتابة القراءة».(١٢) ويختلط فيهما الوهم بالواقع والأدب بالحياة. وإذا بالأبطال الذين خلقتهم يخرجون من الخيال إلى الواقع، من القصّة إلى الحياة ويختلط الأدب بالحياة والحياة بالأدب فهي تقول: «وإنّما خوفي من أن أكون قد بدأت أجنّ ولم أعد أعرف الحدّ الفاصل بين الكتابة والحياة» (فوضى الحواسّ، ص ٢٧٠).

أحلام مستغانمي كاتبة «تحترف الكلمات» وتدخل بنا في لعبة الكتابة. وإذا كان الكتّاب ينطلقون عادة من الواقع ليبنوا عالمهم التخييلي، فهي تنطلق من الخيال لتحوله إلى واقع روائي هو صورة من الواقع المرجعيّ.

وتتعمّق لعبة الكتابة في الروايتين الثانيتين « فوضى الحواس» و«عابر سرير» إذ تتحول الكاتبة إلى قارئة ويخرج الأبطال من القصة إلى الحياة، من الوهم إلى الحقيقة، وتتحوّل الشخصيات الورقية إلى أشخاص من لحم ودم. بل إنّ الكاتبة تقع في حبّ البطل الذي صنعته بخيالها. وتُبعَث أسطورة بيقماليون من جديد وتتداخل الأطراف وتختلط: فمن الذات ومن الموضوع؟ ومن الكاتب ومن القارئ؟ ومن الباث ومن المتقبّل؟

وكتابتها جمع في صيغة المفرد، تتداخل فيها الأصوات وتمتزج النصوص إذ كثيرا ما تستحضر أقوال غيرها من الأدباء أو الشعراء من قدماء ومحدثين وعرب وأروبيين .

مصدر الإلهام عندها واقع وطنها الجزائريّ، والذاكرة ذاكرة الجسد الجزائري المكلوم، ذاكرة النضال، ذاكرة مطامح عظيمة ضحّى من أجلها المجاهدون. من مصادر إلهامها كذلك الحلم (أحلام). وهي من خلال كلّ ذلك تسعى إلى ترميم الصرح المتصدّع وبعث الأمل المنهار، وليس لها من سلاح سوى موهبتها الأدبية وما تملك من قوى البيان وعمق الحكم وسحر الكلم. ■

الهوامش

١) الطبعة الأولى: دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.

٢) لا نوافق حافظ صبري في حكمه على لغة الرواية حين يقول: «والرواية كلّها مليئة بتلك العبارات والتعبيرات» المقلوظة «كما نقول بالدارجة المصريّة، والتي تلفت انتباه القارئ، وتستحوذ على إعجابه بسهولة، ويمكن للمراهقين اقتطافها في خطاباتهم الضحلة». مجلة «إبداع» السنة ١٧ جويليا - أوت» ١٩٩٩ ص ١٣٢.

٣) صبري حافظ، المرجع المذكور، ص ١٢٩.

4) Ph. Lejeune, “Le pacte autobiographique”, éditions du Seuil, 1975, p25.

٥) الحياة الثقافية، السنة ٢٤، العدد ٨٩، نوفمبر ١٩٩٧، ص ص ٣٤- ٤١.

٦) أحلام مستغانمي «فوضى الحواس»، دار الآداب، بيروت ١٩٩٨.

٧) الحياة الثقافية، المرجع المذكور (ص ٣٥).

٨) الحياة الثقافية، المرجع المذكور، ص ٣٨.

٩) م.ن.

١٠) أحلام مستغانمي: «الزمن المضادّ للكتابة » مجلة الآداب، بيروت عدد ٨ و ٩ سبتمبر ١٩٩٤ ، السنة ٤٢ ص ٢٦.

١١) يمكن أن نصطلح على هذا المعنى في الفرنسية مثلا، وهي من اللغات التي تقبل التركيب المزجيّ بعبارة: Ecrilecture أو Lécriture

١٢) ولعلّ اللغة الفرنسية تساعدنا أكثر على تأدية المعنى بواسطة الكلمة التي تستطيع أن ننحتها على شكل التالي l'écrilecture ou la lecriture ونرجو أن تصبح من مصطلحات السرد المتداولة.

الأجراس

سعيد محمد مكي *

وقعت مناوشات عديدة في البيت المجاور. كان الجيران يتشاجرون باستمرار بعضهم مع بعض، ولأتفه الأسباب على ما يبدو. يرتفع صوت الصراخ كل ليلة، فيمزق سكون الليل، ويقضُّ مضجعي، ويدفعني للأرق فترات طويلة. أقفز من الفراش بهلع، وأتسمر بمكاني محاولاً الإنصات وتمييز الشخصيات المتصارعة. كان صوت الجارة في الغالب هو الذي ينطلق أولا، يليه صرخات عصبية متقطعة من زوجها، ثم تتطور الأمور إلى جلبة رهيبة يتخللها صياح هيستيري وأصوات تحطم شيء ما. لست أدري كم قطعة أثاث اختفت بمنزلهم منذ أن انتقلوا إليه قبل شهر !

لكن أمراً عجيباً يثير حيرتي في كل ما يحدث. في إحدى الليالي التي شق بها الصراخ الأثير الصامت، وكانت الرغبة بالنوم قد فارقتني كالعادة، وقفت في الشرفة، أتنشق النسيم البارد المنعش الذي يميز آخر الليل، والذي لم تتح لي كثيراً للأسف فرصة الاستمتاع به. خطر ببالي أن أحصي عدد البيوت المضاءة التي استيقظت، مثلي، على صوت المعركة. ربما شعرت برغبة في أن أجد أنيساً يخفف آثار الكآبة الشديدة التي تعصف بكياني كلما استيقظت بساعة متأخرة على مثل هذه الأجواء المتوترة. فوجئت بأن جميع البيوت كما هي عندما أويت للنوم.. مطفأة الأنوار.. مسدلة الستائر.. لا توحي بحركة أو أن أحداً يراقب من خلف نافذته مفتشاً كما أفعل عن حياة تدب في قلب الليلة المزعجة.

لم أعط الموضوع أهمية قصوى. عندما أستيقظ في الصباح تكون جميع ذكريات الليلة غير المريحة قد تلاشت. ولأنني رجل يعيش لوحده فإنني أستمتع بشرب القهوة بالصباح ومطالعة الصحف، دافعاً كل شيء آخر إلى ذيل قائمة اهتماماتي.

كنت على الشرفة في صباح أحد الأيام، أمارس الطقوس المتكررة قبل الذهاب للعمل. الحي الذي نقطن به هادئ - لولا ما يحدث بالمنزل المجاور - تتراص بيوته المبنية من الطوب الأحمر بعضها بجوار بعض، ولكل واحد حديقة صغيرة يحيطها سياج خشبي بسيط. راقبت الجار الذي يقطن بمواجهتي تماماً وهو يطعم كلبه الأسود الكبير. شعرت بالدهشة فجأة لكون هذا المخلوق الشديد الحساسية لا ينتبه لشيء مما يحدث بالليل فيعلن عن اعتراضه ولو بنبحة واحدة على الأقل. رفعت رأسي مستمتعاً بأشعة الشمس الدافئة، وبدا لي المكان، وسط تألق الألوان وبهجة الحضور البشري، رائعا.. أخاذا.. يدعوني للبقاء والاحتفاظ به. وبالفعل، اتصلت بمديري بالعمل وطلبت منه إجازة لهذا اليوم، فوافق على الفور لأنني لم أفعل شيئاً مماثلاً من قبل. مددت قدماي على حاجز الشرفة باسترخاء، واستغرقت بقراءة كتاب خفيف. ومن حين لآخر أرفع رأسي لأراقب كيف يبدو

* قاص من الأردن.

الحي عندما أكون عادة بالعمل. شعرت – وسط استغرابي – أن للجو رائحة خاصة ومذاقاً مختلفا. وكأن وجودي الذي يحطم حاجز العادة أو الروتين اليومي قد تسلل لكل مكان ملقياً ببصماته على الأحداث في الشارع والمنازل الجميلة المصطفة على جانبيه.

انتبهت فجأة على حركة بجانبي، فتطلعت إلى مصدرها، فرأيت امرأة تقف بشرفة المنزل المجاور، تستند بمرفقيها على الدرابزين الخشبي وتتطلع باستغراق نحو الشارع. ابتلعت ريقي وأنا أنظر إلى الجارة الجديدة لأول مرة. كانت ترتدي فستاناً يشي ببساطة في الذوق، يكشف عن ذراعيها، وقد ربطت شعرها الذهبي بشريط أحمر أنيق. أما ملامحها فهي دقيقة، جميلة، وهادئة. كان شكلها إجمالاً من النوع الذي تشعر بأنك رأيته كثيراً من قبل ولكنه يمنحك شعوراً فريداً بالراحة لا تدري له سببا. حدقت بها طويلاً محاولاً استيعاب حقيقة أنها خاضت الليلة، وفي معظم الليالي السابقة على الأرجح، معارك قاسية مع زوج عنيف لا يرحم. راودني للمرة الأولى نفور من هذا الرجل، وبدا لي، بعد أن شاهدت المرأة، متوحشاً فظاً لا تعرف الرحمة طريقاً إلى قلبه، هوايته المتكررة تعذيب هذه الأنثى الوديعة الهادئة. بالطبع خطر لي – أنا الرجل العقلاني – أن تكون المرأة هي السبب فيما يحدث وأن الرجل قد يكون هو الطرف المظلوم في معادلة الصراع الليلي المتكررة. حافظت على نظراتي المحدقة بها وأنا أفكر بحزن في الحياة والنساء. حانت منها التفاتة نحوي، فالتقت عينانا، وأصبح التحديق مباشرا. عينان زرقاواتان شديدتا الصفاء، يعكسان ضياءً ساطعا.. ضياء السماء أو الحي أو الشارع.. أو ضياء الوجود كله ببهجته الخاصة التي نجحت بالتسلل لخفايا وجداني هذا اليوم. سرت بي رعدة خفيفة، أما هي فقد حافظت على نظراتها لفترة، وبدا بوضوح أنها تشعر بالفضول لرؤيتي لأول مرة. حييتها بإشارة من يدي فابتسمت وردت التحية بوقار. كيف يمكن لإنسان أن يضرب امرأة كهذه ؟!

لم يقع الليلة أي عراك بين الزوجين في الدار المجاورة، أو على الأقل لم يصل لسمعي أي صوت مرتفع يصدر عنهما. كانت ليلة هادئة وهو أمر بات متعذراً في الشهر الأخير. أخذت وأنا مستلق على سريري أفكر بنمط حياتي اليومي الصارم الذي يحبسني طوال الساعات المتبقية من النهار بعد عودتي من الجامعة، وكل ساعات الليل تقريبا، في عمل شاق متصل. في أوقات الفراغ أشاهد التلفاز أو أستمع للموسيقى، ومع دقات الساعة المعلقة على الحائط أتسلي بعد حبات الفشار النصف محترق والمنثور على الطاولة أمامي ومن حولي في كل مكان. وهكذا، يمضي الوقت.. بعيداً عن الاحتكاك بالبشر وقبلهم جميعاً جيراني في هذا الشارع المنعزل.

في صباح اليوم التالي، وفيما أنا أهم بركوب سيارتي، شاهدت رجلاً فارع الطول، شديد الأناقة بحلة سوداء، يقف أمام سياج المنزل المجاور، ويبحث في جيبه عن شيء ما. دخل المنزل بطريقة تؤكد أنه جاري المجهول الذي شاهدت زوجته لأول مرة بالأمس. شعرت برهبة مازجها شيء من الدهشة لاختلاف الصورة التي رسمتها بخيالي له عن الواقع. تسمرت بمكاني للحظات، لكنه سرعان ما ظهر خارجاً من منزله من جديد، واتجه بنشاط لسيارته. رغم خروجي كل يوم للعمل في هذا الوقت إلا أنها المرة الأولى التي أصادفه بها. شعرت أنها فرصة ثمينة لن تعوض، فاتجهت إليه رأسا.

– عفواً سيدي !

ناديته بلطف فالتفت نحوي بنظرات متسائلة.

– آه.. عفوا.. أنا جارك.. جارك صاحب هذا المنزل.. الملاصق لبيتك تماما.

ظهرت على وجهه علامات الفهم، والارتياح أيضا، وصافحني بابتسامة ديبلوماسية وهو يقول :

– إنها لفرصة عظيمة سيدي. آسف فلم أتعرف على حضرتك عندما رأيتك.

– لا بأس لا بأس. لم تتح الفرصة أن نتقابل من قبل.

– ولكن زوجتي شاهدتك بالأمس. لقد أخبرتني أنك رجل لطيف.

شعرت بصدمة مباغتة عندما سمعت عبارته الأخيرة. حدقت به محاولاً سبر ما يختفي تحت ملامحه لكنه بدا طبيعياً جداً وهو يتحدث.

– هذا صحيح. كنت هناك.. على الشرفة.. و.. زوجتك جميلة جدا.

ابتسم وهو يهم بالمغادرة :

– أشكرك جدا. فرصة سعيدة.

غادر كأفضل ما يكون وتركني وسط دوامة من الحيرة والدهشة.

كان الصراخ فظيعاً الليلة. نهضت حوالي الثالثة صباحاً على صوت شيء يتحطم، وأعقب ذلك السيناريو المألوف. هذه المرة لم أقو على التحمل، فوقفت على الشرفة أرقب الشارع بدهشة. الصوت يملأ المكان. صراخ مجنون.. سباب بذيء من الرجل.. المرأة تتهمه بالوحشية والسادية.. صمت.. ثم صوت لطمات واضح جداً وكأن المعركة تدور بجانبي في نفس الغرفة.. صراخ مجنون من جديد.. يبدو أن المرأة تقاوم.. صوت تحطم قطع أثاث يعود ليتخلل الفواصل الكلامية.. وهكذا.. نفس ما حدث بالسابق لكن كل شيء أكثر وضوحا. أجل.. صوت المعركة كان أكثر «جودة» إن صح لي التعبير. تطلعت بحيرة شديدة للبيوت الغارقة بالظلام، وكادت نظراتي تخترق جدرانها وأنا أتساءل لم لا يستيقظ أحد غيري على الأصوات الرهيبة؟ قلت لنفسي إن الليلة مختلفة، وإن أحداً لا بد أن ينتبه، وإنه إذا خرج أحد مستطلعاً فسأتشجع وأقترح عليه أن نطرق باب منزل جارنا ونطلب منه وقف المهزلة المتكررة. وقفت بأعصاب متوترة أنتظر، والمعركة الشرسة لا تزال دائرة، لكن دون فائدة. لمحت فجأة كلب الجيران الأسود عبر الشارع. كان ينام بعمق دون أن يطرف له جفن. امتلأ الحي كله بصرخة استغاثة مثيرة للشفقة من الجارة المنكوبة زادت حدته فتعالى وجيب قلبي حتى وضعت كفاي فوق أذنيَّ وأغمضت عيناي بألم.

قررت أن أغير نمط حياتي المتكرر باليوم التالي. عدت مرهقاً من العمل، فأخذت حماماً سريعا، وبدلت ملابسي، وخرجت للشرفة. جلست كمن ينتظر أن يتطلع إليه الجميع بدهشة واستنكار. وبالفعل، لفت وجودي انتباه الجيران الذين لم يعتادوا على تسكعي وقت المغيب دون عمل شيء. راقبتهم بحنق عندما تذكرت لا مبالاتهم بما يحدث في المنزل المجاور. في أعماقي يهتف هاتف : كيف يصبح الإنسان لا مبالياً بأخيه.. أو بالأحرى جاره.. إلى الدرجة التي يتجاهل فيها نداءً واستغاثة كالتي انطلقت ليلة البارحة ؟! اختفت نظرة المودة التي كانت لا تفارق عيناي بالسابق وحلت محلها نظرة احتقار وغضب. تحررت من أفكاري بسرعة عندما رأيت الجارة على شرفة منزلها. كان ظهرها لي عندما انتبهت لوجودها. صممت على محادثتها هذه المرة وعدم الاكتفاء بالإشارة. أجلت بصري بالمكان أولاً لأتأكد من عدم وجود زوجها. اقتربت وألقيت التحية. استدارت نحوي، وهيأت ذاتي لاستقبال عينين مرهقتين بالسهر، ينبعث منهما دون شك طيف كامل من المعانة والألم والعذاب. العجيب أن شيئاً من هذا لم يحدث ! كانت عيناها كما تركتهما آخر مرة.. زرقاوتين.. صافيتين.. تعكسان وجود الآخرين بعذوبة واضحة لا تصدق. كانتا أجمل بكثير من المرة السابقة.. بل بدتا تتمتعان بحيوية مضاعفة امتزجت مع جمال إطلالة وهيئة صاحبتهما التي تمنحك على الفور الإحساس بأنك أمام سيدة رصينة ومحترمة. انسكب صوت الأنثى الناعم بأذني يهتف برفق :

– مرحباً أيها الجار. كيف حالك ؟

ظللت صامتاً تماماً لفترة وأنا أحدق متخشباً بوجهها. نفضت عني الذهول وأجبت بسرعة :

– بخير.. شكراً لك. شاهدتك من قبل ولم نتحدث. شاهدت أيضاً زوجك البارحة.

قلتها وانتظرت لأرصد رد فعلها على ذكر الرجل الرهيب خاصة بعد ليلة كالسابقة. لم يتغير شيء بملامحها، بل على العكس.. أشرق وجهها بسعادة وهي

تقول :

– هذا صحيح. لقد أخبرني بذلك. نحن سعداء بالتعرف عليك. زوجي يقول أنك جار محترم ونحن لم نلمس طوال إقامتنا هنا أي إزعاج من جانبك.

ابتلعت ريقي بصعوبة وأنا أقول مجاملاً :

– وأنا أيضاً مدام..

وركزت نظري بعينها وأنا أقول :

– لم ألمس أي إزعاج منكم.. أنتم أيضاً جيران ممتازون.

لا فائدة ! ظلت ملامحها كما هي.. بسيطة وجميلة كفستانها.. وعفوية كأسلوبها في الحديث.

– مدام.. إن احتجت لأي مساعدة.. أي مساعدة مهما كانت.. فأرجو أن لا تترددي بطلبها مني دون إبطاء.

ردت بسرور وأدب :

– أشكرك كثيرا.

رمقتني بنظرة ودودة، ثم لوحت لي برقة وهي تغادر مبتسمة :

– إلى اللقاء.. واهتم بنفسك.

سحرني وجود الآخر بحياتي الكئيبة دون أسرة أو أطفال. شعرت كما لو أن دماءً جديدة تندفع بعروقي تطالب بما نجحت في إخماد ثورته سنين طويلة. لم يطرأ تغير جوهري على منظومة الأفكار بداخلي.. لكن.. شيئاً ما بدأ يتحرك مطالباً بالتغيير لأول مرة.

عندما دوى الصراخ الليلة كنت لا أزال أعمل بمكتبي في وقت متأخر. قفزت من الكرسي ملسوعا، وتطلعت إلى الساعة التي أشارت عقاربها للواحدة صباحا. هذه المرة بدأ الأمر مبكراً للغاية. ذهبت للشرفة ونظرت للبيوت التي لم تكن كلها قد أطفأت أنورها وأوى قاطنوها للنوم. انتظرت بغيظ أن ينتبه أحد، فيخرج على الأقل من باب المنزل أو يتطلع عبر النافذة أو يقف مستطلعاً في الشرفة.. لكن دون فائدة. زمجرت بغضب وأنا أكور قبضتي :

– الأوغاد ! إما أنهم صم أو أنهم قذرون لا يهتمون إلا بذواتهم التافهة !

واندفعت للداخل وقد قر تصميمي على التصرف بحسم. رفعت سماعة الهاتف وأدرت رقم شرطة النجدة. رد علي صوت ناعس :

– آلو شرطة النجدة.

– أنا (...) أقطن بحي (...). توجد مشاجرة عنيفة بالمنزل المجاور لي !

– اعتداء.. بغرض السرقة ؟

– كلا كلا ! بل هم أصحاب المنزل ذاتهم.. رجل وامرأة.. يتشاجران بعنف !

– أتريد تقديم شكوى بسبب ارتفاع الصوت في وقت متأخر ؟

– نعم.. أعني كلا ! أقصد.. المشكلة أن المعركة بينهما شرسة جداً والصوت يملأ الشارع بأكمله، وأنا أخشى من أن الرجل يعتدي على زوجته بوحشية !

– حسنا.. لكن هل أنت متأكد أنها ليست مشاجرة عادية.. من النوع الذي يحدث باستمرار بين الأزواج ؟

– عادية ؟! بالطبع لا ! أؤكد لك أنه سيقتلها إذا تأخرتم بالوصول !

– لا بأس. سأرسل دورية لعنوانك، لكن يجب أن تكون موجوداً لاستقبالها حتى تعرف المكان.

– سأنتظر بالخارج على الشرفة.

أغلقت السماعة ووقفت أنتظر بتوتر شديد. لا شك في أنها المشاجرة الأعنف منذ أن بدأ هذا الكابوس. كان الصياح رهيباً حتى استحال علي تمييز أي حرف مما أسمع، وعلا صوت تحطم أنواع مختلفة من الأثاث والزجاج. حاولت النظر لداخل المنزل لكن كل شيء بدا طبيعياً جدا، هذا عدا البيوت المضاءة والمطفأة بالشارع الهادئ الذي لا يمشي به أحد، والذي أعرض تماماً عن الاستجابة لنداءات استغاثة متصلة بدأت المرأة المسكينة في إطلاقها بنبرة يائسة.

وصلت سيارة الشرطة فاندفعت نحوها ملوحاً بانفعال مضحك. توقفت وترجل منها رجل شرطة بهدوء مثير للأعصاب.

– هل أنت من قدم البلاغ ؟

– نعم نعم ! وهذا هو البيت الذي تقع به المشاجرة

!

– لحظة لحظة أيها السيد.

وأخرج من جيبه ورقة قرأ منها اسمي بتمهل ثم تطلع نحوي بنظرة متسائلة. لوهلة لم أفهم شيئا. لم أدرك لم يتصرف ببرود رغم أنني أكاد أحترق جنوناً أمامه وصوت الصراخ يملأ المكان. سألته بطريقة أقرب للبكاء :

– أتحاول التأكد من شخصيتي ؟!

– أجل سيدي. إذا كنت هو فأرجو التوقيع على هذه الورقة.

– ألن تنظر في البلاغ.. البيت.. والمشاجرة ؟!

– وقع أولاً سيدي.

وقعت بعنف كاد يمزق الورقة في يده. نظر لي مطولاً بريبة وسألني :

– هل أنت على ما يرام سيدي ؟

– نعم نعم نعم ! ألن تلقي القبض على الرجل المجنون ؟!

– أي مجنون ؟!

صرخت بأعلى ما يمكنني وأنا أشير للمنزل التعس:

– زوج المرأة بهذا البيت.. تلك التي يضربها بوحشية الآن.. ألم تسمع صوت صراخها واستغاثتها ؟!

نظر لي الرجل بريبة أكثر من ذي قبل. تحركت أصابعه لتتحسس مسدسه بتوتر. تراجع بحذر واتجه نحو منزل الجيران، وفحصه بسرعة. التفت نحوي وهو يقول ببطء :

– سيدي.. إن كنت تعني هذا المنزل فلا صوت يصدر منه. عن أي مشاجرة تتحدث ؟!

ما أن أكمل عبارته حتى انقطع فجأة صوت الصراخ وتوقف تحطم الأثاث. تطلعت بذهول للمنزل. كانت ظلال الرجل وزوجته تبدو واضحة من خلف ستائر الغرف المضاءة وهما يتحركان. لوحت بيدي وأنا عاجز عن التفكير، وبصعوبة قلت للشرطي :

– الآن.. الآن كانا يتشاجران ! كانا يتشاجران طوال الليل.. بل طوال الشهر السابق !

أصاخ الرجل السمع لفترة، ثم نظر لي وهز كتفيه ببطء.

– أطرق الباب. ستجدهما بحالة مزرية. أنا متأكد!

تحرك الشرطي لباب المنزل بتثاقل. طرق الباب، وبعد دقيقة فتح جاري ودار بينهما حوار قصير. كان منظر الرجل طبيعياً جدا. بينما هما يتحدثان لمحت المرأة عبر الباب المفتوح، تمشي داخل البيت مرتدية ملابس نوم بيضاء، وتحمل سلة غسيل وقد بدت كأحسن ما يكون. بعد لحظات انتهى الحوار وعاد الرجل للداخل بينما ترجل الشرطي نحوي بملامح غاضبة.

– أتدري أنه بمقدوري إلقاء القبض عليك الآن فوراً بتهمة إزعاج السلطات ؟!

كنت بعالم آخر فلم أستوعب حرفاً مما نطق به.

– على أي حال سأتغاضى عن ما حدث فقط لأهمية منصبك يا دكتور. أرجو أن تكون أكثر حذراً بالمرة القادمة.

قالها وغادر المكان مستقلاً سيارته.

منذ ذلك اليوم أخذت على عاتقي مهمة إحداث تغيير أساسي بحياتي. لم أعد أسهر كثيرا. توقفت عن القراءة بالمواضيع الشائكة المرهقة للأعصاب دون داعٍ. أصبحت أكثر انفتاحاً على العالم. المهم أنه كان يجب أن أمضي ساعات طويلة على الشرفة كل يوم حتى أرى جارتي وأطمئن عليها. لم يكن وجهها أو ما أراه من جسدها المكشوف يحمل أي علامة لضربة أو كدمة. على الرغم من استمرار المعارك الليلية، بعنفها ووحشيتها، فقد بدأت أشعر بالراحة كلما وجدتها باليوم التالي سعيدة.. مبتهجة.. ومتأنقة.. وتستقبلني بإبتسامة مرحة ودودة. كانت تبعث في أعماقي البشر والسرور، وتجعل من الحياة الخشنة الجافة شيئاً يمكن احتماله. اعتدت الأحداث الغريبة فباتت جزءاً لا يتجزأ من روتين الحياة اليومية، ومع مرور الوقت أصبح بمقدوري النوم بعمق طوال الليل ودون أن أستيقظ فجأة أو أصاب بالأرق. ■

«الرفَّا» والثقوب التي تتكرر

ياسر عثمان *

ناحل الجسد.. أبيض الشعر .. غائر العينين بعض الشيء .. يكسوه وقار المعرفة وجنون الإحساس بالكون وما به من أسرار تجلت في وجوه البشر .. يجلس – ناظراً بوعي لإبرته التي تداعب خيوط النسيج بحرفية عالية ، واضعاً ساقه اليمنى فوق اليسرى – على باب «محله» الضيق المتهالك الباب والنافذة، ذلك المحل الذي تنظر واجهته نظرةً صوفيةً خالصة لواجهة «مسجد السيدة زينب» بـ «ميدان السيدة زينب» بالقاهرة . فيبدو «المحل» كأنه في صلاة مستمرة.. عرفت منه فيما بعد أنَّ صداقةً حميمة تتجاوز الأربعين عاماً، ربطت بينه وبين ذلك «المحل»، بدأت بمرافقته والده لساعةٍ أو ساعتين كلَّ يوم بعدما يعود من مدرسته التي تتوسط المسافة تقريباً بين محل «الرفَّا» – الذي كان كل ما يملك أبوه من موارد الرزق فورثه عنه دون شريك؛ لأنه كان الابن الأوحد لأبيه ولأمه – وبين شقتهم القديمة التي لم تكن لتعرف الشمسَ إلا ساعةً كل يوم – تزيد أو تنقص قليلاً متأثرةً بدورات فصول السنة وما يصحب فصل الشتاء من غيوم تستكثر مزيداً من ومضات الضوء على تلك الشقة الفقيرة– عندما تتسرب أشعة الشمس من نافذة «المنور»، بعدما تسمح البيوت المرتفعة – نسبياً – الملاصقة للمنزل الذي يحتضن شقتهم– باحتساء القليل من ذلك الضوء كي يدفىء جوفه من البرودة التي لا تفارقه صيفاً أو شتاءً . . حكى لي عن طفولته الضيقة التي عاشها في شقتهم تلك التي كانت مكونة من حجرتين وصالة بالطابق الأول، ولم يكن المنزل إلا طابقين : الأول منهما تحتضنه الأرض من ثلثه الأسفل ؛ فيبدو شباكاه الوحيدان المطلان على الشارع واللذان يتوليان مهمة إدخال الهواء إلى شقتي الطابق الأول – يبدوان مزيجاً من اللونين : الأخضر الغامق(لون الدهان القديم الذي بدا كثوبٍ «مكرمش» قليلاً على الشباك). والبني الغامق – قليلاً– (لون التراب الملبد بآثار «الكيروسين» الذي يغازل الأرض إلى حد الذوبان ، كلما همت «أم سعد» – في المنزل المقابل – بتزويد «خزان الكيروسين» المصلوب على جدار منزلها من الخارج منذ وفاة زوجها وتوريثه إياها مهنة بيع «الفلافل» والخبز لساكني حارة «أبو عزمي» وبعض الحواري الصغيرة المجاورة– ذلك التراب المتبقي بعدما تعانق الريح الشباك لبعض الوقت ثم تتركه مصلوباً على جدار منزله البائس الذي تركه فيما بعد، بعدما تحسن الحال نسبياً منذ عشر سنوات، فباع شقته في العام نفسه الذي توفي أبوه في مطلعه وتوفيت

* كاتب وقاص من مصر، سكرتير التحرير.

أمه في شهره الأخير واشترى شقةً أحسن حالاً في شارع السد، فأصبح يجاور السيدة أربعا وعشرين ساعة كل يوم يقضيها بين البيت والمحل.

الصداقة بينه وبين «محله» كبيرة منذ الصغر فقد كان يقضي به أياماً كاملة، تتخللها دقائق معدودة، بين المحل والمنزل، يقضيها في توصيل طلبات المنزل من الخضار والخبز وبعض حاجات البيت الأخرى. حيث كان أبوه يحضرها - يومياً - ويعطيه إياها ليوصلها إلى أمه عندما كان يساعد والده في الإجازة الصيفية في عمل (الرفا) للملابس الجاهزة؛ وليكتسب «صنعة في اليد تغنيه عن سؤال اللئيم». هكذا علمه أبوه.

اقتربت منه ، وألقيت السلام عليه، فرد متأملاً في وجهي وكأنَّ وجهي يذكره بشخص يعرفه، فرفع ساقه اليمنى من فوق اليسرى وأشار لي بالجلوس فجلست على كرسيٍّ يتوسط المسافة بينه وبين زميله الذي يعمل (رفَّا) في محل ملاصق لمحله تماماً، فثمة علاقةٌ بين الأشياء تولد علاقةً بين مالكيها... جلست بينهما، كانا متجهين في جلستيهما لباب مسجد السيدة؛ فوجدتني - مثلهما - متجهاً صوب باب المسجد.

أخرجت له «الجاكِت» من (الكيس) لأدله على الثقب المراد عمل (الرفَّا) له، فأخذ «الكيس» و«الجاكت» ووضعهما -برفق- بجانبه ولم يترك لي فرصة لأدله على شيء.

طلب شاياً له ولصاحبه ولي.

شكرته معتذراً:

- لقد شربت وأنا في الطريق إلى هنا.

فعلق:

- «شربت شاياً في الطريق ورتقت نعلي» على رأي عمنا صلاح عبد الصبور.. ولكن ستشرب ثانيةً.. فالإتيكيت يفرض هذا.. فلقد طلبت الشاي وأنت تتحدث إلي.. ونحن أولاد بلد ونفهم في «الإتيكيت».

قلت مازحاً :

- الإتيكيت أم الأصول؟

فاجابني:

- فشلت المدينة أن تكون بنت أصول فاخترعت «الإتيكيت» وارتدته عبر جراحة تجميل تعويضية.. لا تزال آثارها ظاهرةً على قسماتها.

نظر إليَّ قائلاً:

- ما اسم الكريم؟

- مراد.

- فيم تعمل؟

- وهل كل زبائنك تجلسهم بجوارك وتطلب لهم شاياً وتعرف منهم أسماءهم وفيم يعملون؟

- ساعدني الله يخليك.

- فيم أساعدك؟

- في التمتع بمدى قدرة فراستي على قراءة وجوه البشر.

- ماذا تقصد ؟.. أنا لم أفهم منك شيئاً.

- أنا لديَّ هواية غريبة لكني أحبها وهي إنني أتفرس في وجوه البشر.

فأعرف فيما يعملون.

- وماذا رأيت في وجهي؟

- ثلاثة احتمالات :

إعلامي، أو محامي، أو أنك تعمل في مجال السياحة

ضحكت فاستعجل الرد:

- بالله عليك قل لي ماذا تعمل؟

تعليقاته التي تختزل العوالم في كلماتٍ معدوداتٍ، وابتسامته الخفيفة التلقائية الصافية ووجهه الطيب الخمري الملامح كل ذلك أغراني بالاستجابة لمفردات حواره الرائع وكأنه صديقٌ حميمٌ قديمٌ لي حالت الأيام بيني وبينه، ثم التقيته للتو .. جاوبته:

- كانت المحاماة رغبتي فالتحقت بكلية الحقوق، لكنني فصلت منها لأنني تركت الدراسة وسافرت خارج القطر - بعد وفاة والدي- للعمل والإنفاق على أسرتي التي تركها أبي أمانة في عنقي، لأنني الأخ الأكبر لثلاثة أولاد وبنت .. عدت بمبلغ يصلح لمشروع صغير ففتحت مقهى على ناصية بلدتي الصغيرة في صعيد مصر، وتركت لجدي لأمي مهمة إدارتها والتصرف في دخلها لمصلحة الأسرة بينما جئت أنا

للقاهرة لأعمل بإحدى مكتبات بيع الكتب والأدوات المدرسية (بالفجالة).. ولأستكمل الدراسة ولكن منتسباً لكلية الآداب - قسم اللغة الإنجليزية تلك المرة، وتخرجت، وأعمل الآن صحافياً مبتدئاً في صحيفة ناشئة تسمى «صوت المستقبل».. أما السياحة فلا علاقة لي بها.

- إذن صدقت فراستي في اثنتين وخابت في واحدة.. ولكن قل لي هل أنت مقتنع بأن للمستقبل صوتاً؟

- لا علاقة لي بتسمية الصحيفة أتيت لأجد اسمها هكذا (قلتها وأنا ابتسم ساخراً- أيضا- من اسم الصحيفة الذي يدعي أن للمستقبل صوتاً في مجتمعاتنا).

- ما نوع الكتابة الصحافية التي تمارسها.. أتوقع أن تكون كتاباتك أدبية.

- أهي الفراسة وقراءة الوجوه هذه المرة أيضاً ؟

- كلا ولكن أسلوبك في اختيار مفردات الحديث يشي بذلك.كما أن تخرجك في كلية الآداب وقراءتك أسماءً كبيرة مثل «بودلير»، و«إليوت»، و«شكسبير» ربما يكون قد أغراك بهذا النوع من الكتابة مثلما أنا مغرم به أيضاً.

قلت متعجباً:

- أو تعرف هؤلاء؟

- نعم.. فرغم كوني أُدَرس اللغة العربية بإحدى المدارس الثانوية الفنية نظام السنوات الثلاث،فأنا أكتب وأنشر قصة أو قصيدة أو تعليقاً نقدياً بين الحين والآخر ، هنا أو هناك.

- هل جربت أن تبدأ شبابك مثلما بدأت أنا، ولو في صحيفة صغيرة ؟ اعتقد أنك لو كنت فعلت ذلك لكانت منافذ النشر أوسع أمامك، وربما منافذ المال والشهرة ولكنت أفضل حالاً فهناك فرق كبير- معذرةً- بين التدريس و«الرفَّا»، وبين ما كانت ستحققه لك الكتابة.

- جربت فوجدت أن سن القلم أضيق كثيراً من ثقب إبرة «الرفَّا».

نظرت في ساعتي قليلاً، بينما حلق تفكيري في جملته الأخيرة التي أوجعتني بما تحمل من فلسفة تعبيرية أسقطت نفسها على حالة السخط والتمرد التي أعيشها ويعيشها كثيرٌ من زملائي في «صوت المستقبل» وفي صحف أخرى، فقد أتى معظمنا من جنوب الحلم ومن شماله ومن شرقه و من غربه، لا سند لنا إلا ما سمعناه من آبائنا :

«تعلموا كيف تنحتون الصخر من أجل أن تكونوا أبقى من الصخر وانفع..»، ولم نر حتى الآن صخراً ولا رملاً ولا نعرف ما القوة الخارقة التي تقف خلف عوامل التعرية فتمنحها القوة والجرأة على سرقة الصخر دون الاكتفاء بتعريته.

نظرت إليه مستأذناً بعدما سألت:

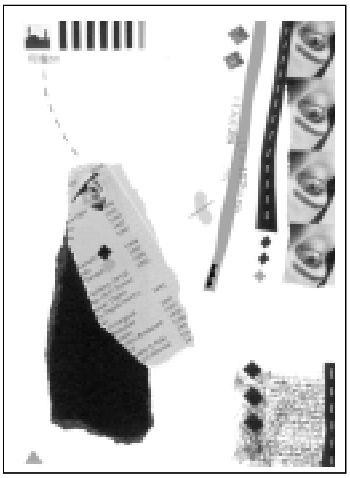
- هل أدلك على الثقب الذي يجب أن «ترفَّه»؟

- ليس ضرورياً يمكنك ان تمر علينا بعد أسبوع، وفي هذا الموعد تقريباً.

تركته متجهاً لأقرب محطة أتوبيس.. انتظرت قليلاً.. وصل (الأتوبيس)، فقفزت إليه وحشرت جسدي المتعب بين كتلة الأجساد الواقفة بجوار السائق لم أعبأ بما يقولون لي ولغيري في كل صعود ونزول- عندما يقف (الأتوبيس) في كل محطة ليسعل من فرط التعب ويبصق ما تكتل في حلقه من كتل بشرية تنوء بقدرته على البلع فإذا بمن يصعدون فيه اقل ممن ينزلون منه في تلك المحطة بالذات وكأن الناس في فرارٍ من شيءٍ ما- (حاسب .. أخ .. آه .. رجلي .. يا جدع خلي عندك دم.. إنسان فظيع.. مش فيه ناس واقفة قدامك؟.. أنت اعمى ما بتشفش.. يا ست أنت اللي مش شايفة.. خليك محترم وشيل ايديك انت ما لكشي أخوات بنات؟.. آسف.. مش قصدي.. معلهش يا ست الراجل ما يقصدش.. المسامح كريم.. ودي حاجات يسامحو فيها أنت راخر.. يا ست خلاص أنا آسف حقك عليَّا.. تسامحي ما تسمحيش دي حاجة ترجعلك.......).

كان الناس يرمون بعضهم بتلك المفردات.. أما أنا فكنت أرمي من؟ لا أعرف بتلك النظرات: عن يميني يقف موظف بمكتب بريد السيدة زينب ، تذكرته الآن

فقط رغم أنه بجواري منذ ركبت. تذكرت أنني وقفت أمام النافذة الزجاجية الضيقة لمكتبه، التي يتعامل من خلالها مع الناس و أعطيته ١٠٠ جنيه فتحت بها دفتر توفير منذ ستة أشهر. كان الموظف يرتدي الجاكت نفسه غير أنني لاحظت ثقباً صغيراً على كمه الأيسر .. نزل بعضهم من «الأتوبيس» من بابه الأمامي. وصعد آخرون من بابه الخلفي فتحركت قليلاً لأريح وقفتي بعض الشيء فإذا بي أقف خلف السائق لا يفصلني عنه سوى الحاجز الزجاجي البني اللون الذي يفصله عن الركاب.. نظرت في الكم الأيمن للسائق فوجدت به ثقبين صغيرين يحتاجان إلى إبرة «الرفَّا».. تحركت عيناي قليلاً جهة اليمين فإذا بي أرى ثقباً أوسع نسبياً من ثقبي السائق على كتف بائع «الخردوات الحريمي» أسفل الصندوق الذي يحمله على الكتف ذاته.كان الثقب ينظر مشدوهاً لأعلى، والبائع الشاب ينظر مشدوهاً لأسفل، وقد توقف- تماماً- عن النداء على بضاعته؛ فتتبعت عينيه فإذا بهما مستقرتان على ساقين بيضاوين ملفوفتين توكأت إحداهما فوق الأخرى على الكرسي الأمامي في الجهة الموازية لجهة السائق.. لم تشغلاني الساقان قدرما شُغلتُ بثقب صغير يعتور حذاء السيدة الأيسر من جانبه الخارجي.. ردد السائق : «التحرير.. التحرير.. اللي نازل التحرير» لململت نفسي واستدعيت ساقي اليسرى التي كانت محشورة بين فخذي امرأة سمينة متعبة تعدت الأربعين لم تجد متكأ من عناء الوقوف إلا ساقاً متعبةً مثلها.. تمتمت «من منا لا يحب التحرير .. ده التحرير يا عم» نزلت لأسفل فلفت نظري مشهد السيدة المتسولة وهي تُجلس على حجرها بنتاً في عمر المراهقة، تلف ساقها بأربطة كثيرة من القطن والقماش، وفي ثوب كل منهما عدد لا تحصيه العين لأول وهلة من الثقوب.. كانت السيدة تسأل الناس بصوت حزين ينفي عنها أي شبهة كذب أو تصنع، فوضعت في يدها ما أخذته من السائق من عملات معدنية باقي الجنيه (الأجرة) الذي أعطيته له قبل نزولي بقليل.. تمتمت قبل أن أتوجه إلى الطريق لمكتب صحيفتي الناشئة «يا الله دي البلد دي ملانه خروم يا جدعان سبحان من سدَّها .. حقاً إن سن القلم أضيق كثيراً من ثقب إبرة «الرفَّا».. وكلاهما -الآن- لا يستطيع سدَّ تلك الثقوب التي امتلأت بها الأمكنة بما تحويه من ناس وأشياء..» فجأةً توقفت عن السير ودخلت المطعم السياحي الوحيد الذي لا يبعد إلا أمتاراً معدودة عن مقر صحيفتي لا لكي آكل ولكن لأستفسر عن شروط الإعلان الموضوع على واجهة المحل عن وظيفة «كاشير» له.■



أريكة أمي

فؤاد الحلو *

عندما أحكم الشلل قبضته على ساقي أمي ...
قبعت في المكان ذاته الذي اتخذته جدتي لنفسها قبل أن ترحل عن الدنيا.

الأريكة الخشبية المجاورة لدورة المياه تدخلها أمي زاحفة، تخرج وهي تنتزع نصفها السفلي.. تجره خلفها، دافعة أمامها دورقها المعدني. وفي الطست النحاسي تتوضأ فوق أريكتها تصلي الفجر. عندما يتناهى إلى مسامعنا رنين الملعقة في أكواب الشاي ندرك أن يوماً جديداً قد بدأ.

أمي- رغم سكون نصفها السفلي إلا أنها - إذا ما مدت ذراعها اليسري فإنها تصل إلى مفاتيح البوتاجاز، وإذا ما رفعت ذراعها اليمنى تطول في يسر، وسهولة الرف الخشبي المصطفة فوقه أوعية البهارات، والسكر، والمسلي. أما علبة الكبريت فهي دائماً على الحافة.

فإذا انحرفت قليلاً ومدت كفها إلى ما فوق رأسها، فإن رف الأطباق يكون على مقربة منها. وقد عانت زوجتي بين إبعاده عنها وتقريبه منها كلما انكسر أحد أطباق طقم زوجتي النفيس.

أما أكياس الأرز- المنقاة حباته بأصابع أمي الضامرة- فإنها تحت أريكتها مع حبات البطاطس والبصل. فإن أرادت الوصول إليها فما عليها إلا أن تثني ظهرها وتمد ذراعيها معاً إلى أسفل، وتحرص على درجة دفء ما تطهيه؛ فتحيط قدور الطهي بأوراق الصحف القديمة، ولا تأكل إلا حين عودتي وزوجتي من عملنا.

أمي هي آخر من يغلق باب الشقة يكفي أن تستلقي على ظهرها وتفرد كامل ذراعها فيصل كفها إلى المزلاج.

شقتي- اقصد شقة أمي- ضيقة، لم تتسع صالتها إلا لأريكتها فقط، ولم يكن بالمستطاع الجلوس معها؛ فلم يكن هناك مكان نضيف إليه التليفزيون، لذا نقضي سهراتنا أمامه بغرفة نومنا.

عندما ماتت أمي ابتلعت ثلاجتنا الجديدة مكان أريكتها مع كرسي نادراً ما يجلس عليه احد، إلا زوجتي عندما تنهار فوقه صارخة:

- أين ذهبت علبة الكبريت؟■

---

* قاص من مصر.

● الكولاج للفنانة وحيدة **مال الله** / البحرين.

الغولة

رباب هلال *

.١

أنهض من سريري شبه عارية، شبه بردانة. أنتبه أن النافذة مفتوحة وراء الستائر السميكة المسدلة. أمدّ يدي لإغلاقها. العتمة خلفي تصول وتجول في الغرفة، تنثر الكآبة، تلقي على كتفي ظلالاً ثقيلة، فتجتاحني رغبة في الخارج.

أزيح الستارة قليلاً: الخريف ينزف أيامه الأخيرة، يستحضر برداً واخزاً. الأرصفة تخلو من المارّة. تتفرّغ للأشجار المنتصبة وسقوط الأوراق الأخيرة.

معه..أكره الخارج.معه.. يسكنني الداخل أماناً. معه أخاف النور. وعليه، في كل مرة، وقبل أن يخرج من الغرفة، أن يسمع اللاّزمة:

ـ أطفئ النور..ذلك أفضل.

ـ أفضل.

فيما مضى كان يرفق هذه الـ «أفضل» بعلامة تعجب ثم بعلامة استفهام، إلى أين وصلنا، بعنادي، إلى: نقطة. انتهى.

وفي الحالين لم أكن أجيب. فالإجابة تقتضي الكثير من القول الكثيف، المسهب. ومثل كل مرة أيضاً، كان يطفئ النور، ثم يمضي.

الوقت ليل متأخر، والمدينة تتثاءب بهدوء خريفي.تنساب نظراتي، تفرّ من داخلي، تمسح الاتجاهات جميعها: يمين، يسار، أسفل، أعلى، أعلى وهناك في الأعلى تتجمّد بغتة، تتحجر، أمسح عينيّ كي أزيح غشاوة الشك والضباب، أرتعد، يكاد قلبي يقفز. تنجلي الرؤية. يكاد صدري ينفجر، أحبس أنفاسي خشية أن تنفلت وتطير حيث تعلّق نظري، إلى زاوية السطح المقابل، حيث تقف امرأة وبجانبها بنت صغيرة، وكأنما تتمسك بثوب المرأة. المرأة.. يا إلهي! كأنما تنظر إلى النوافذ المقابلة. ورغم تعتيم غرفتي، يكاد الرعب يبدّدني.

الوقت عري قارس.

عري جامد.

لا أنا أتحرك، ولا هما تتحركان.

.٢

كان ليل، وكان بردٌ. قدماي لا تكادان تحملانني. كنت حافية. أنظرُ إلى قدمي أمي الثابتتين. أدهشني أنها انتعلت فردتي حذاءين مختلفين في ذلك المساء المتأخّر من الانتظار والقلق والرعب. أبي لم يعد بعد!

فجأة، تحركت أمي بعد ذلك الانتظار، وذلك الصمت الطويل. لم أفهم. سحبتني من يدي وخرجنا. كانت خطواتها سريعة وقلقة. خمنتُ أننا سنقف على العتبة وحسب في تلك العتمة السحيقة. لكنني وجدت نفسي أتجرجر وراءها إلى السطح.

ـ ما الذي على السطح؟

ـ أبوك تأخر؟

ـ هل هو هنا؟

صمتت أمي للحظات، ثم همست بوجلٍ كاد يصم أذنيّ وقلقي وقدميّ.

ـ ربما كان هنا! ربما قتله أحدهم! لعلّه ميت!

اعتقل الرعب لساني. ارتجفت. اصطكت ركبتاي. وأنا أنسحب وراءها كتلة من صراخ مكتوم. تبعثر خوفي

---

* كاتبة من سوريا

على السطح. تبعثرت دموعي بصمت خانق. فتشت. حاولت رؤية أبي الميت، رغم أنني ما كنت لأتّخيل كيف يمكن أن يكون أبي مقتولاً أو ميتاً. سنواتي السبع لم تكن قد شهدت ميتاً أو مقتولاً.

حيّرني أن أمي لم تبحث على السطح عن أبي. وقفتْ في إحدى زواياه وراحت تنظر إلى ما لم أدركه. مكثتُ بجانبها، أفلت ثوبها أمسكت بكفّها. نظرتُ في وجهها أقرأ تقاطيع الرعب. زاد من حيرتي أنها لم تكن تبكي. عيناها لا تزالان تنظران إلى ..إلى.. إلى البناية المقابلة، تحدّقان في النوافذ.

لم أدْرِ كم مضى من الوقت. ما أذكره أن قدّمي الحافيتين وروحي المرتعدة جرحها الرعبَ والبردُ والإسمنت.

فجأة، استدارت أمي، فتجرجرت وراءها. همستُ بصوت راعشٍ:

أبي ليس هنا. يعني لم يقتله أحد. لم يمت. أخَفْتِني.

هَمَستْ بما زاد حيرتي وخوفي:

ـ يا ليت، كنت وجدته لو أنه يموت.

كدت أصرخ، لكنني همست:

ـ مَنْ ؟

تجاهلتْ سؤالي. وفي نزولي حاولت أن أخمّن. لابدّ أن أمي كانت تقصد الذي يريد قتل أبي.

قبل أن أنام، سألتها:

ـ من الذي يريد قتل أبي؟ ولماذا؟ هل سيموت حقاً؟

ضّمتني إلى صدرها. وقبلتني. كانت تبكي بصمت. غصتُ في صدرها. قالت:

لا تحدثي أحداً عن هذا الأمر، حتى أباك.

وعَدْتُها.

في الصباح، أفقت على صوت أبي يملأ فضاء البيت، فشعرت بالأمان.

.٣

ذلك الصعود والهبوط الليلي صار عادة، أدمنتها وأمي، لا يفارقني رعبُ أن أجد أبي مقتولاً أو ميتاً. وأمي لا تسرّ لي عن الشخص الذي يريد قتل أبي وتتمنى موته مع كل هبوط ليلي متأخر. لكني بتّ أعرف النافذة التي تحدق أمي فيها. كانت نافذة مضاءة، بستائر شفيفة، لكنها لا تُفصح عن هوية من يقبعون خلفها.

حين أعلمت أمي بذلك، وأضفت أني أعرف من يسكنون هناك، بعد أن راقبتهم عبر النافذة في النهار، خلت أني أطمئنها.

قلت لها:

ـ أكيد.. أكيد.. من سيقتل أبي ليس موجوداً في ذلك البيت، لأنّ من يسكنه نساءٌ فقط. امرأة وابنتاها ربّما، حلوات مثلك

انفجرت أمي:

ـ حلوات مثلي؟ إياك أن تردّدي ذلك مرّة أخرى، والويل لك إن نظرت إليهن بعد الآن، فهمتِ؟

مباغتاً ومرعباً كان غضب أمي.

ـ لماذا؟ سألتها.

ـ لأنهن غولات! عا!

صدمة مرعبة أخرى.

ـ غولات ؟! وماذا يعني عا؟

تأتأت أمي. أشاحت بنظراتها عن عينيّ المستفسرتين، الهلعتين.ثم همست:

ـ غولات، نعم غولات. يأكلن الرجال.

ـ يعني كيف الرجال؟ ألا يأكلن الأطفال أيضاً.. وكل الناس الآخرين؟

صمتت أمي. ولكي تشيلني من دوائر الرعب والأسئلة، حاولتْ أن تحكي لي حكاية.قلت بعناد وبكاء شديدين:

ـ لا أريد حكاية. أريد أبي.

.٤

ـ وهناك، في قمة الجبل، تطلُّ الغولة من قصرها، تراقب أهالي الضيعة أسفل الجبل، وتنتظر قدوم أضحية كل مساء.

ـ لماذا تسكن الغولة في أعلى الجبل؟

أقاطع أمي، لكنها تتابع سرد الحكاية. تحكي دون توقف. دون توقف أسأل. لكنها لا تجيب.

أتأبط أسئلتي وصوتَها، وأصعد الطريق الجبلي الوعر، لأصل حيث تسكن الغولة.

وهناك أتسلق شجرة وارفة، أختبئ وأرقب الغولة عبر النافذة.

- ثم وصل الرجل الأضحية. يسردُ الصوتُ.

يشتد رعبي حين أسمع خطو الرجل يدنو، بتّ أراه بوضوح، إنّه يتقدم. هاهو على الباب، هاهو يدخل..

- وبسرعة، تمسك الغولة به، تفتح ذراعيها وساقيها وتبدأ بالتهامه.

أسأل:

- لماذا تفتح الغولة ساقيها وذراعيها وهي تلتهم الرجل؟

الصوت لا يجيب.

أرتعد وأنا أنظر عبر النافذة . أتبين كيف ستلتهم الغولة الرجل ببطنها، وليس بأسنانها. هاهي الغولة تشدّ الرجل إليها، الرجل يرتجف، وأنا أرتجف، أكاد أصرخ، أحبس أنفاسي، مثل الرجل تماماً. أتمسّك بالأغصان، أكاد أقع رعباً وهولاً، الرجل يتمسك بذراعي الغولة. لا أرى وجهه، كان يدير ظهره لي، يبدو ضئيلاً بين ذراعي الغولة. التي راحت تلعق شفاهاً غير دامية، فهي لم تفتح فمها لتفترس الرجل. يشتد رعبي وتشتد رغبتي لرؤية بطن الغولة الذي يخفيه جسد الرجل. أحدّق أكثر، لا أجرؤ على الحركة، أكبح لهاثي، يتيّبس حلقي. أسمع لهاث الغولة، همهماتها التي بدأت تعلو، كأنها تصرخ، يهتز القصر والجبل والشجرة. أكاد أصرخ، ولا أسمع صراخ الرجل، كأنه لا يصرخ، تشدّه الغولة إليها أكثر تكاد تعصره بين ذراعيها وساقيها، رأسها يعلو، كأنما يتخبط، يميناً، شمالاً، لا أتبين إن كان الرجل يبكي، أو يصرخ، أو.. يا إلهي، هاهو يدخل، الغولة تدخله، صار بلا رأس، كتفيه. يستسلم، لا صوت، لا صراخ، يدخل أكثر، لاتني الغولة تعصره بين ساقيها، صراخها ينبعث من فمها الذي لا تكاد تفتحه إلا لتلعق بلسانها شفاهها الغليظة، بينما تتابع في الأسفل ابتلاع الرجل، بوضوح أراها من عتمتي ورعبي، كأنما تمتص الرجل، تتلذّذ بطعمه، يختفي الرجل ، تشهق الغولة ، كأنما تغصّ، تشهق مرة أخرى، وتصرخ، تزلزل المكان، جحوظ عينيها يرعبني أكثر، تروح نظراتها في كل اتجاه، أحاول كبح ارتعاشي، كأنما تصوّب نظراتها إلى الشجرة، إليّ ، أكاد أسقط، أسقط، أرتعد، أصرخ، أتشبث بصدر أمي، ألوذ بدفء عتمته.

.٥.

ينهشني البرد. يجمدني الرعب. عيناي لا تزالان في حيزهما الضيق بين الستارة والنافذة. زاوية السطح لا تزال مشغولة بالمرأة والبنت. تتابعها نظراتي، تصعد مع عينيها إلى وجه المرأة المحدّق في النوافذ المقابلة، ربما حيث أسكن. لا بدّ أنها لا تزال تحدّق في النوافذ المضاءة!

قبل أن أدخل معه في جدل إضاءة الغرفة وتعتيمها، كان يهمس لي:

- صدقيني.. إنها غولة. والله غولة. فلا هي زوجة ولا هي أمٌّ!

وكان عليّ أن أصدقه، رغم أنه كان يعود إليّ، في كل مرّة، حيّاً، سالماً، كاملاً.

بغتة، تنسحب المرأة. تتجرجر البنت وراءها. غير أن رعبي لا ينسحب وخطوي لا يتجرجر. تجتاحني عاصفة بكاء.

ألملم ذاتي. وأحاول أن أتماسك. أتجه صوب النور. العتمة باتت مثل كابوس خانق. أضغط الزر. اشتعل الضوء. اشتعل صراخي. بسرعة أطفئ النور. يا ربّ. ما الذي رأيت في المرآة قبالتي؟ لقد رأيت غولة! ابلى غولة! تنهار قدماي، أسقط، أغور في أعماق سحيقة عاتمة، أتكوّم عليّ، أحْضنُ جسدي المرتعد بذراعي.

تصطدم أصابعي بشعر طويل كثيف. تصطدم ذراعي بأصابع مشعرة وأظافر طويلة معقوفة!■

وجه آخر لعبد السلام المسّدي:

الكتابة الأدبيّة.. قراءة في «فتنة الكلمات»

محمود طرشونة *

فتنة الكلمات:

هذا الكتاب ظنّناه من خلال العنوان واعتمادا على اختصاص صاحبه مؤلّفا جديدا في اللسانيات. لكنّ اللفظة الأولى في العنوان «فتنة» تبعده عن صنف الدراسات وتحوّله إلى صنف آخر هو إلى الأدب أقرب. وبمجرّد قراءة كلمة «فتنة» يتبادر إلى الذهن جزء من آية من سورة البقرة «والفتنة أشدّ من القتل» فنظنّ الكتاب في الدين أو في السياسة خاصة أن المؤلّف ليس غريبا عنها كتابة ونشاطا إذ شغل خطّة وزير للتعليم العالي، ثم خطة سفير لدى الجامعة العربية ثم لدى المملكة العربية السعوديّة. لكنّنا بمجرّد قراءة الصفحة الأولى، وهي صفحة الإهداء نجد كلمة «اللغة» تتكرّر خمس مرّات في أربعة أسطر فنرجع الكتاب إلى علم اللغة. لكنّنا عندما نتحوّل إلى الصفحة الموالية (ص ٧) نلاحظ أن ترتيب الألفاظ جاء في شكل أسطر على شاكلة الشعر الحرّ، فنتذكّر حديثا مع الشاعر منصف المزغني مدير «بيت الشعر» عن مشروع له بصدد الإنجاز يتعلّق بفهرسة القصائد التونسية، والتعريف بالشعراء التونسيين، وذكر أنّه خصّ عبد السلام المسدي بتعريف، فحلّت مشكلة التصنيف وأمكن جعل الكتاب في الرفوف الخاصة بالشعر التونسي المعاصر. إلاّ أننا عندما نتحول إلى الصفحة الموالية (ص ٩) وهي بعنوان «أيّتها الكلمات» نجد كلمة «القصّ» ومشتقاتها مستعملة ستّ مرات في خمسة أسطر، منها أربع مرّات في سطر واحد: «سأقصّ عليك قصتي بما لم تعلميه من قصّتي وسأقصّ ما لم يعلمه قبلك عالم» وجاء أسلوب هذه الأسطر سرديّا منذ البداية: «جاءني هاتف من أقاصي الفجر فأنطقني بقول وأوصاني أن أقرئك إياه «فهذا الهاتف يحمّل الكاتب رسالة إلى اللغة يعلمها فيها أنّه سيقصّ عليها قصّته في ستة أيام. وبعدها سيكون كلاما، وسيكون نشأة أخرى، و«يكون ما لم يكن» (ص ٩).

عند ذلك تتبادر إلى الذّهن الآية التي تثبت خلق الله الكون في ستة أيام: «هو الذي خلق السماوات والأرض في ستّة أيام» (٤، الحديد). وقد ورد المعنى نفسه في ستّ سور أخرى هي سور الأعراف ويونس وهود والفرقان والسجدة و م. ن. ولا نظنّ الكاتب يتشبّه بالخالق إلاّ أن الإبداع ليس إلاّ خلقا أدبيّا. وإنّ تكرار فعل القصّ يوهم أنّنا إزاء سرد قصّة أو سيرة ذاتية. ورغم ذلك تعذّر التصنيف فتذكّرنا قول المؤلّف في كتاب له لاحق بعنوان الأدب العجيب: «هذه ورقات من الأدب الإنساني الخالص، وكلّ من سعى إلى إدراجها ضمن أيّ نوع من أنواع الكتابة أو ابتغى حشرها بين الأجناس المألوفة فليعلم أنّه مجانب للصواب، وليتّق الأدب أن يصيبه ببعض غضبه أو تدركه منه دعوة حرّى فلا أستطيع يومئذ إنقاذه أبدا.» (ص ٧). فخفنا غضب الأدب ولعنته وأعرضنا عن كلّ تصنيف وبقي الكتاب معلّقا إلى حين.

❖ ❖ ❖

ثم رأيناه نشيدا يتغنى من بدايته إلى نهايته باللغة العربية ومفاتنها والاشتقاق واحد: فتنة ومفاتن وافتنان، وهو فعلا افتتان باللغة و لكن أيضا بمستعمل اللغة. وهو افتتان بالذات المتكلّمة. فالموضوع لا يعدو التغنّي بعشق اللغة إلى حدّ التماهي. يقول الكاتب: «أنا

---

* أديب وأكادمي من تونس.

اللسان، أنا اللغة» ويضيف (ص٤٧): «من الناس من يفتن في ماله، ومنهم من يفتن في إيمانه، وقد يمتحن المرء في بدنه، وقد يبتلى في عقله، ولقد فتنت في كلماتي. والفتنة دخول إلى النّار تصهر الذّرّات وتصقل فتخلّص من الأدران» وبذلك تكون الفتنة تطهيرا. وهي أيضا «خلاص» كما يقول.

إلاّ أن الافتتان بالذات أوضح وأكثر تواترا.

قالت الكلمات:

تالله إنّك لمحبّ لنفسك، مغرم بها، مفتون فيها، متهافت على ما يرضيها.

قال:

«إي وربّ السّماء» (ص ٤٧)

وهذا الاعتراف بحبّ الذات والافتتان بها يؤكّد اعترافا سابقا يقول فيه (ص ٢٦) «أصنع المعنى وأرسل به، وكلي خيلاء بما صنعت.» ثم يضيف إلى الخيلاء الكبرياء (ص ٢٧): «أنا الكلام، أنا اللسان، فوق كلّ هوى كبريائي.» وهو ما يبلغ به حدّ استثناء نفسه من بقيّة الناس في نرجسيّة مفرطة على لسان اللغة بالطبع. «كلّ الرجال كأشباه الرجال إلاّ ولدا.» (ص ٣٤).

وهو يشرّع في كتابه الأدب العجيب لهذه النرجسيّة ولعلاقتها بالكاتب وبفتنة اللغة قائلا: «أيّها الخلّ الصفيّ (...) اعلم أنّه لولا نرجسيّة الأديب لما استقام للكلام فنّ، ولَمَا تسنّى للّغة أن تمسي جمالا وفتنة، فالأديب يحبّ اللغة حبّ العاشقين، ويحبّ صورته وهي تنعكس على مرآة اللغة، ولكنه لا يرى للغة وجودا إلاّ إذا تلّقاها المتلقّون واستلمها المتقبلون، فكلّه للّغة، وكلّ اللغة لغيره، فنرجسيّة الأديب غيريّة كاملة وإيثار مطلق. أمّا المثقف الزائف فنرجسيّ بالأثرة» (ص ١١٤).

وقد كان هذا التمييز بين نرجسيّة الأديب الأصيل ونرجسية المثقف الزائف ضروريّا لتوضيح الفرق بين الغيريّة والأنانيّة، فالأولى عطاء سخيّ والثانية غرور وادّعاء. فجمالُ الذات من جمال اللغة وجمال الكون والهيامُ بها هيام بهما. وبذلك أمكن إجراء حوار غنائي بين الذات واللغة وقد تشكّلت كلّ منهما في صورة شخصيّة قصصيّة ذات مواقف ومشاعر.

والناظر في كتاب «فتنة الكلمات» يجده جامعا لعدّة أجناس أدبية عمد الكاتب إلى كسر الحدود بينها، لكن الطريف في الأمر أنّ كسر الحدود هذا طال اللغة نفسها فصارت جميع الألفاظ صالحة لبناء معجم الكتاب وحياكة نسيجه اللغوي، فضلا عن تعايش لغة الشعر وأسلوب السرد تعايشَ معاجم العشق والتصوّف وعلوم اللسان ومعجم المال وتكنولوجيا الاتصال ومعجم الموسيقى وغيرها. فالكاتب يغترف بمطلق الحريّة من مختلف الألفاظ على الرغم مما بينها من تنافر، إذ كيف السبيل إلى الجمع بين لة التكنولوجيا مثلا ومعجم التصوّف؟ أو بين لغة المال ولغة الغزل؟ إنّ الأسلوب الغنائي هو الذي يقوم بوظيفة رفع الحواجز بين مجال وآخر. وهذا أكبر دليل على أنّ «كل إناء بما فيه يرشح»، وإناء الكاتب يزخر بشتى الكلمات في مجال اختصاصه اللسانيّ وفي حياته اليوميّة وعلاقته بالخدمات الاجتماعية ووسائل الاتصال والبنوك كما يزخر بما رسخ في الذاكرة من نصوص شتّى بعضها متجذّر في التراث العربي، وبعضها الآخر وليد العصر الراهن وما يتداول في شعره ونثره من أدوات لغويّة متنوّعة. فجاء الكتاب بمثابة معجم المعاجم أو النص الجامع، تعدّدت فيه الأجناس الأدبيّة كما تعددت المعاجم اللغوية، لذلك صعب تصنيفه ضمن المعهود من الأنماط الأدبية. ففيه السرد وهو ليس قصّة ولا رواية، وفيه حديث عن الذات وهو ليس سيرة ذاتية، وفيه مقاطع شعرية بعضها يخضع للوزن والقافية وهو ليس ديوان شعر، وفيه حوار بين الكاتب واللغة وتجسيد لمشاهد وهو ليس مسرحيّة، وفيه العديد من مصطلحات اللسانيات والصوتيات وهو ليس بحثا لسانيا بل على عكس ذلك أُقْصِيَ أسلوب البحث اللساني ومنهجيّة ومقاصده إقصاء تامّا ولم تبق غير مصطلحاته تظهر بالخصوص في عناوين الفصول. إنه نشيد يتغنّى باللغة بأشكال مختلفة وصور شتّى، ويمكن أن يتواصل على هذه الوتيرة أو غيرها إلى ما لا نهاية له، بل يمكن أن يواصله غير المؤلّف بتنويعات أخرى على نفس المعنى.

دنيا الشعر:

ويبدو الشعر في معناه الواسع أهمّ الظواهر

الأدبية، فقد جاء كامل الكتاب نثرا ومع ذلك تردّد ذكر الشعر مرّات عديدة وتردّد معجمه وأساليبه القائمة على الإيحاء والإيقاع والرمز والمجاز. فقد وردت عبارات «الحلم بالشعر» (ص ٢٢) و«شيطان الشعر» (ص ٣٣) ومصطلحات «القافية» (ص ١٢٩) و«تفعيلة» و«الوزن» (ص ٧٥) و«البحور» و«لإيقاع» (ص٧٥) بل أكثر من ذلك اسم «الخليل» نفسه (ص٧٥) يقول الكاتب مخاطبا اللغة: «ما سمع صوت لشيطان الخليل. إيقاعك بيدي. وتفعيلات الوزن. وأسارير الضّنى. أمواج البحور. وصورة الفنّ. وتمثال الهوى» (ص ٧٥ – ٦٧ (. وقد ورد مصطلح الشعر ما لا يحصى من المرّات مسندا إلى الكاتب أو إلى اللغة نفسها. يقول: « زارني يوما شيطان الشعر.» (ص ٣٣) «وبالإيحاء أفتتن. وعروس اللفظ شاعرة» (ص ٣٧) «إنّي زائر وأهوى. – ... – شاعر وأنثر الدرّ على الكلمات.» (ص ٤١) ويخاطب اللغة وينعتها بالشاعريّة قائلا: «يا لغتي. يا شاعرة» (ص ٥٣). ومنزلة الشعر هي التي دفعته إلى القسم به: «أقسمت بالشعر». وما الشعر؟ (ص ٧٩) ثم يتساءل غيورا على شرف الشعر: «بمن أجنّ؟ أبالشعر وقد تهتّك عرضه؟» (ص ٨٠). وفي بعض فصول الكتاب نوع من المعارضة الشعرية لأبيات شهيرة، من ذلك قوله معارضا بيت أبي تمام: «الله أكبر، كم في العرب من عجيب!» بقوله: «والشعر أكبر، كم في اللفظ من عجب!» (ص ٥٤) ومعارضا قول الشاعر:

«إذا كان ربّ الدار بالدفّ ضاربا

فلا تلُومَنَّ الصغار إذا رقصوا»

بقوله: «إن يكن الأب ناظما، والأمّ للأزجال قائلة، فلا تلومنّ البنت إذا فاضت بالشعر أقوالها.» (ص ٦٧). بل نجد فقرات منثورة لو حذفنا منها التنقيط وأثبتنا الكلمات بصورة أخرى أمكن الحصول على أبيات من مجزوء الرمل هي:

والذي نفسي بلاها	والذي عنّا يغيب
إن ذا الروح ملاك	إن ذا طيف حبيب
عائد يوما يغنّى	سائحا بين الدروب
في رياض الأفق يدعو	وينادي ويؤوب
هو ذا الحلم مؤجل	هو ذا الماء الزّلال
هو ذا الأيك الفريد	هو ذا الحبّ العنيد

إلاّ أن أكثر خصائص الشعر تواترا ما استعمل بصفة مكثفة من معاني الغزل وألفاظه.

معجم الغزل

وكتاب «فتنة الكلمات» وهو القائم على الافتتان باللغة إلى حدّ العشق يعجّ بألفاظ الغزل ومعانيه وما يحفّ بها من صور التشبب والنعت والوصل في شتى أشكاله المجازية والماديّة وحتى الإباحيّة. ففي الخطاب الموجّه إلى اللغة مناجاة وجدانية تستعمل فيها مختلف الألفاظ الدالة على المحبّة كالهوى والحبّ والعشق والوجد والغواية وكلها تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي وتفيد مراتب متفاوتة في الوجدان. يقول الكاتب: «إنّي زائر وأهوى. سائح والوجد معني. راحل وحقيبتي شوق وحبّ وأحلام» (ص ٤١) وهو يعتبر «العشق فتنة» تدفع إما إلى انتحار الذات أو إلى الخلاص (ص ٤٧) وهذا ما يدفعه إلى البوح بما في مكنونه من هيام: «عشقت اللغة فوهبْتها حبي وهيامي. ضاع حبّي يوم ضاعت كلماتي» (ص ٩٤). فيلتجئ إلى الطبيعة ويوظف العديد من عناصرها للتعبير عن وجدانه، فيكثر ذكر مختلف أوقاتها (الفجر وانبلاح النور والصباح والأصيل والغسق والظلام والأشعة والظلّ الوريف) وذكر كواكبها (الشمس والقرص الأحمر والكوكب الهادي والأفلاك الهائمة والبدر). كما يكثر ذكر مواضعها (الشواطئ والرّبي والصحراء والأرض والجداول، والغابة الوعثاء والروض والحقل والنهر الفوار والهضاب والتلال) وما فيها من (زهر الجنان والنرجس والورد العبيق والعشب الأخضر والريحان والباسقات من النخل والندى والطّلل والرواء والطير). ويكون اللحن تتويجا لهذا المهرجان الطبيعي فيعلو ويخفت منشدا مردّدا على طريقة الشعراء الرومنسيين وبالخصوص لامرتين: «أوّاه يا زمن. قف ها هنا. عليك بنا.» (ص ٦٠ – ١٦). وإذا تعذر الوصال فإنّه يتلذذ بالدمع وتكثر الزفرات والأنين (ص ٦٤) فيصعّد العشق إلى الروح قائلا: «الروح أنت وأنت الروح» (ص ٢٧).

ولما كان أجمل ما في هذه العاطفة أن تكون متبادلة فإن الكاتب لا يكتفي بالتعبير عن عشقه اللغةَ بل يجعل

اللغة نفسها تبادله المحبة وتعبّر عن هيامها فيقدمها على أنّها « أنثى» «عذراء» تبحث عن فارس الأحلام وصانع العشق، تذوب بنار الوجد. ذات أشجان. تتأوّه (ص ٥٥). تحبّ فلا حبّ كحبها وهي تحبّ حبها. (ص ٥١) وتتغزل بدورها بعاشقها فتتشبّه بزليخاء وتشبّهه بيوسف، وبسليمان موحية في بعلاقته ببلقيس (ص ٥٧).وهذا ما يشجّعه على التغزّل بها لغة لاتقلّ إباحية عن لغة عمر ونزار، فيذكر الضفائر والشفاه والجفون والوجنتين ويناجيها قائلا: «بضفائر حرفك تكابرين. وعلى شفاهك ابتسامة من بنات حوّاء» (ص ٢٦) ويهديها يوم العيد «خاتما بالألماس مشرقة وضاءة، تحوّل الأبصار عن وجنتيك. فأنا أغار على وجنتيك» (ص ٣٩). وماذا بقي بعد هذه المحبّة المتبادلة وهذا الغزل غير الوصال؟ لكنّ للوصال شروطا لابدّ من توفرها وشرائع وتقاليد لابدّ من احترامها، أهمّها الزفاف والحفلةَ. والعاشقان يتحوّلان عن طريق اللغة إلى عروس وعريس، يقيمان حفلة تكثر فيها الشموع والعطر والأزهار والولائم. كان الأمر مجرّد تشبيه في قول يبدو عاديا لكنّه مشحون بمخزون اللاشعور: «كانت قطرات الجوى، كدمعة الأنثى ليلة زُفّتْ إلى الحبيب، لم تعرف قبله حبيبا، ولا تخال بعده» (ص ٤٦). ثم جاء التصريح ولايهمّ ترتيب العناصر في الكتاب: «إليك أزفّ اللفظ عريسا مخضبا (...) أعلنت عن حفلتي، ومراسمي، أستقبل الناس لولائمي، أشعلت الشموع، وأوقدت العطور (...) إن الضيوف، كالقادمين يتزينون، ويفاتحون، مهلّلين، يباركون، جاؤوا إلى حفلة الإقبال، جاؤوا وفي يدهم كهديّة الأعياد فيض من الأزهار (...) وقال قائلهم: (...) نحن الشهود.» (ص ١٩ - ٢٠).

وبعد الزفاف والحفل جاء زمن الوصل. فجاء في النص: «لا تسلّم جفونك إلى منام الليل إلاّ وهي في أحضانك.» وقال السارد: «جريت في الصحراء معانقا، لثمت شفاه الرمّل حتى أذابني» (ص ٣٧) وقال: «وهمّت بفمي منك الشفاه» (ص ٥٣). وقبل ذلك في فصل «إدغام» الذي وقع تحويل معناه الصوتي إلى هذه الصورة «سيضاجع التاريخ لغتي. ستحمل، ثم تضع (...)».

أيها الشعر، ما أنت إلاّ ذكر. وكلّ الذكور سواسية

« لثمت بالشّفة الحرّى. حروفك.»

«رحت أمتصّ رحيق الكلمات»

ونجد التنظير لهذا التحوّل من الحبّ إلى الجنس بُعيد ذلك (ص ٨٨):

«الجسم حمّال لذّات. بلا أمل، والقلب إذا أحبّ. هام في عشقه الجسد» كما نجد هذا التبرير (ص ١١٢): «أيتها الكلمات. ليس فضيحة حبّي ليس فضيحة عشقي وستبقي (...) أنت وحدك فضيحتي».

وبذلك نتحوّل من لغة الوجدان، إلى لغة التّغزل، إلى طقوس الزفاف، ثم إلى لغة الجسد والوصل واللذة وما ينتج عن كلّ ذلك من حمل ووضع. فنحن إزاء قصّة حبّ سعيد بدأ بالهيام وحديث القلوب والأرواح وانتهى بالفرح والخصب. وهذا في الحقيقة لا يبعدنا عن الشعر ومعجمه وصوره إذ ليس من الضروري الاقتصار على الوجد والحرمان والدموع ليبقى الكلام في دائرة الشعر. وهذا ما تشهد به اللغة نفسها فتعترف للمتكلّم بالشاعريّة، لما رآها في المنام تناجيه بمثل هذه الشهادة الثمينة: «يا شاعرا قد تغنّى بشعره الشعراء.» (ص ١٠١). وهو أقصى ما يطمح إليه شاعر. يقول المتنبيّ: «إذا قلت شعرا أصبح الدهر مردّدا وكان قوله حقّا». إلاّ أنّ الكاتب بعد حصوله على ذلك الاعتراف، يرفضه متبرّئا من الشعر وأهله قائلا: «فيا أيها الشعر الرحيم مغفرة وسماحةً، فاقبل من فتى تائه بَوْحًا جديدا يقول ويهمس: «سامحوني، فلست بشاعر.» (ص ١٢٠) هل هذا صدى آخر لقولة أبي فراس الشهيرة:

فلست بمداح ولست بشاعر

تبرّءً من صنف من الشعراء المرتزقين بشعرهم؟ أم هو مجرّد إنكار يقصد منه الإثبات؟ إن الإلحاح على تطليق القوافي في الفصل الأخير من الكتاب إعلان توبة نصوح وإن كان طلاقا من موقع الرجل الذي يملك وحده زمام المبادرة، المالك لكلّ شئ، وهو وحده له مطلق الحريّة في استبقاء ما يشاء والتخلّص ممّا لا يليق بمقامه. جاءت الكلمات الأخيرة معلنة القطيعة التي ليس بعدها رجعة: «أيّتها القافية، أيتها القصيدة، قسما بالشعر، لأنت طالق طالق طالق.» (ص ١٢٩) تلك هي سنة الحياة، عشق، فغزل، فوصال، فزفاف

فحمل فوضع، فطلاق أو ممات.

معجم التصوّف:

وقد صُدِّرَ الكتاب بفاتحة فيها كلام عن الصمت والعيّ، وعن اللسان والكلام، وعن اللفظ والكلمات، لكن فيها أيضا ألفاظا من معجم التصوّف ومفاهيمه وأحواله، أوّلها العشق التي تكررت ومشتقاتها سبع مرّات في أسطر قليلة، تبعتها كلمات هي من صميم لغة الصوفية مثل المقام والفناء والحلول والاتحاد وعرش السماء وجنة الخلد. فكأن الكاتب شعر أن لغة الغزل بصنفيه العذري والإباحي غير كافية للتّعبير عمّا يجيش في وجدانه من محبّة خالصة للغة فالتجأ إلى مجال أرحب وأسمى وقال مردّدا ألفاظ ابن عربي والنفّري والسهروردي: «والعشاق درجات، والعشق مقامات، والوفاء مراتب، وأقرب العاشقين إلى عرش السماء من عشق اللغة. وأولاهم بجنّة الخلد من عشق حتى فني وحلّ في اللغة حلولا. فاتحدت به. واتّحد بها.» (ص ١١). إذن فقد وقع تحويل عشق ذات الحق إلى عشق اللغة وتحويل الحلول في الخالق والاتحاد به إلى الحلول فيها والاتحاد بها. ذلك لأنّ اللغة نفسها «شرقية الأنسام، صوفية حتى الجنون». وهي نفسها لا تنكر هذا الجنون، وهي بذلك تلتقي بما يريد أن يثبته الكاتب من صفات المريد والواصل إلى نور اليقين: «أنا العشق، أنا الوجد، أنا الزمن، أنا الروح متحدا، أنا الحاضر، أنا الذي، على غير أهله كتموه، حرّموه، أنا العشق المباح، أنا الزّمن المباح، أنا الخالص من دون العباد، القلب تغريد ومرجل، يشدو، عن شوقه لا يرحل، وبسائط الخضراء في وجده، تهيم وترفل» (ص ٨٣) وماذا بعد هذا الرحيل المضني في دروب الوجد والشدو والشوق والهيام غير انبلاج الأنوار؟ فابن عربي «ما زال يولع بالأنوار حتى تجلّت له الأنوار» وآخر ما ختم به هذا الفصل «نور واجف صمد» (ص ٨٢) يزيح دجى الليل، والليل حجاب.

وفي فصل «سماع» يرى المتكلّم في النوم نساء تكلمنه فتعرّف له إحداهنّ حقيقة المحبّة فتجعلها في مقام رفيع قريب من مقام الفناء في المحبوب، وتعرّفه أخرى فتجعله في مقام أرفع هو مقام الحلول «حقيقة المحبّة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك.(١) وقالت الأخرى: «أن تتكلّم كلام عاشق فني في عشقه وخرج عن أوصافه إلى المحبوب» وقالت الثالثة: « ميلك إلى الشيء بكليتك ثم إيثارك له على نفسك وروحك ومالك، ثم موافقتك له سرّا وجهرا، ثم علمك بتقصيرك في حبّه».

ويتواصل الحوار على هذه الصورة فتذكر الأنوار والتماهي مع المحبوب والبرازخ إلى أن تتكلّم ذات الأشجان وتناجي الحالم قائلة: « يا مقيما في أضلعي» (ص ١٠٥).

لغة الموسيقى:

وإن ولع الكاتب بالموسيقى في كتاب «فتنة الكلمات» قد ظهر غي ألفاظ كثيرة تنتمي إلى هذا المعجم. وقد توزّعت دون تخطيط مسبق على جملة من فصول الكتاب كلمات من علم الأصوات أهمّها «همس» و«إشمام» و«تضمين» و«بث». لكن أليست الموسيقى نفسها أصواتا، وقد ذكر في هذه الفصول وفي غيرها كلّ ما يتعلّق بآلات الطرب من «معازف» و«دبك» و«عود» وقانون وريشة العزف وأوتار (ص ٧٥) كما ذكرت ألفاظ تدلّ على الأنغام نفسها فجاءت كلمات الألحان والنغم ومفاتيح والآهات الأنين والصوت والإيقاع ومغازل اللحن، واستعملت كلمات تدلّ على الغناء نفسه مثل فعلي غنّى وشدا وأغنية وقد تجمعت في تعريف للمحبّة طريف يربط بينها وبين الموسيقى في صورة استعارة: «لحبّ أغنية يجمعها قلب تائه، يضع لحنها نبض قاهر، يؤدّي أنغامها صوت عاشق، يروّض تخثها معلّم ماهر. ثم يفشي سرّها لفظ ماكر.» (ص ٩٤). وما دامت اللغة أصواتا فمن البديهي أن يكون حبّها أنغاما، ولكن عندما يصرّح الكاتب بحبّ الموسيقى لا نعرف بالضبط هل يقصدها في حدّ ذاتها أو يقصد اللغة التي ترمز إليها. ولعلّ الافتراض الأوّل أصّح: «وكنت أحب الموسيقى، كنت أعشق الألحان، واليوم أريد أن أغنّي، فلا صوتي يطاوعني، ولا الألحان ترتادني، فأعود إلى الأنغام أسمعها، فيأبي السمع وتتمرّد على إرادتي أذني» (ص ٧٣).

وإذا أضفنا إلى لغة الموسيقى معجم العطر

---

١) هذا ما يسّميه أهل التصوّف: الفناء في المحبوب.

والروائح من بخور وعود ومسك وغيرها اكتملت صورة المدركات بالحواس المختلفة وبالخصوص السمع والشمّ.

النصّ الجامع:

إلاّ أن النصّ بأكمله جمّاع نصوص مختلفة، بعضها ينادي بعضا، ممّا انتقش في الذاكرة من قراءات سابقة، أزجاء من أبيات وعناوين كتب، وتعابير وقوالب وأمثال شتّى، تنصهر في لغة الكاتب فتساهم في بناء النصّ كأنّها بعض مواد البناء المنقوشة التي يُزَيّن بها جدار أو سقف أو كوّة، تؤخذ من بناءات قديمة أو حديثة، وتستعمل فلا تبدو ناشزة إلاّ نادرا. من ذلك الحديث عن «عبث الوليد» (ص ١٧) و«النغم الحائر» وهو عنوان ديوان للشاعر التونسي الهادي النعمان، و«العقد الفريد» كتاب ابن عبد ربّه الشهير (ص ١٠٤) وقس على ذلك عبارات «في الليلة الظلماء» التي استعملت دون بقيتها «يفتقد البدر» وبعض نتف من أغاني أم كلثوم مثل «سلوا قلبي» (ص ٨٥) و«الصدر قد ضاق بما لا يطاق» وقوله: «جيد، بحسنه ظالم» (ص ١١٩) الذي ينظر إلى قولها: «ظالم الحسن، شهيّ الكبرياء» وقول اللغة وهو يحاكي كلام رابعة العدويّة: «أحبّك حبّين ، حبّ الهوى، وحبّا على قدري» (ص ١٠٩) فضلا عن إحالات على مواضع مصريّة معروفة مثل «البرج» ويقصد به برج القاهرة والخالد تجري مياهه إشارة إلى النهر الخالد النيل، «والدنيا بنا تمور» في إشارة بعيدة إلى «أم الدنيا» و«جمالك القهار» في إشارة قريبة إلى القاهرة، وبعد أليست اللغة هويّة؟

نعم. إن اللغة هويّة. وهي الذات مجسمّة في الكلمات، وعشق الكلمات، وفتنة الكلمات. والكاتب عالم لساني صنّف ما لا يقلّ عن أحد عشر كتابا في الموضوع فضلا عن الكتب الثمانيه في النقد الأدبي ومراجعه ومصطلحاته وعلاقته بالحداثة. فمن الطبيعي ألاّ يغيب معجم اللسان عن هذا الكتاب، وحضوره ليس من باب تسرّب عفوي لبعض ما يعكس مشاغل الكاتب، بل يبدو مقصودا لكسر الحواجز بين العلم والأدب، فجعل الأدب يغرف من لغة العلم، وجعل العلم يستفيد من أسلوب الأدب. لذلك جاءت جلّ العناوين في كلمة واحدة مشتقة من اللسانيات أو من علم الأصوات. فمن اللسانيات والنقد الأدبي وجدنا فصولا تحمل العناوين التالية: نص (ص ٣٣) – بيان – (ص ١٦) – خطاب –(ص ١٩) – علامة –) ص ٢٩) – سيمة – (ص ٤٣) – دلالة – (ص ٥٣) – لهجة –(ص٥٩) – تضمين – (ص ٨٧) – إفصاح (ص ٩١) – بث –(ص ٩٣) – سماع –(ص ١٠٣) – فاصلة – (ص ١٠٧) ونسخ، ومن معجم علم الأصوات وجدنا العناوين التالية: «صوت – ترخيم – حرف – جهر – همس – إشمام – إدغام – نبرة – إمالة – سكت – ترتيل – رنين. بل نجد تعريفا نحويا للكلام في قوله (ص ٩٩): «الكلام اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، وبما أن الكاتب يعيش في عصره فإنّه لم يقص من لغته مصطلحات البث الالكتروني مثل شركات الكمبيوتر وشاراتها ولا ألفاظ البنوك ودنيا المال مثل البنك والصكّ والصرف والخازن وأمين الخزانة والمزاد العلني، ولا لغة النقل مثل خطوط الطيران والمقود والطريق السيارة، ولا لغة الرياضة كما في قوله: (ص ٩٨): إني أنا الأنثى التي لم تفز بالسبق ولاحطّمت رقما من القياس، ولا لغة المحاكم وأصدائها مثل الجريمة والتهمة وحيثيات الإدانة وظروف التحقيق (ص ٩٦) ولا لغة الهندسة الجينيّة الجديدة في فصل نسخ (ص ١٢٣) مثل محيط الوراثة والاستنساخ والحيامل والجينات والخلايا... وأنابيب المخابر، والملاقح والفحوص والكشوف».

فهل نقول كما قال في بعض مواضع الكتاب إنه مهرجان اللفظ، أم نقول إنّه النشاز الجميل الذي يُقْحَم إقحاما في لغة الأدب، أم نقول إنه إغناء ضروري للغة الكتابة الإبداعية أم نقول: للشعر والقصة لغتهما وللنقد واللسانيات وعلم الأصوات وسائر علوم العصر لغتها؟ ثم ألا يكون الكتاب اللاحق «الأدب العجيب» قد كتب لإقناعنا بوجوب صهر جميع اللغات في لغة الأدب وجميع العلوم في شخصية الأديب؟ أم نقول لكم دينكم ولي دين؟ ■







الخطاط البحريني عبد الإله العرب : *

العلاقة بالخط العربي صارت شبه معدومة

حاوره: عباس يوسف **

الارتياب الذي انتاب المسلمين الأوائل والتوجس من الرسم والتجسيم (بعدما كانوا يمارسون الرسم والنحت - سابقا - جعلهم يذهبون إلى الحسن من الخط العربي وذهبت قرائحهم تبدع وتتفنن في ابتكار الجميل من أنواع الخط معتمدين في ذلك على احتفاء عاطفي جياش تعتصر القوارح إليه وعلى هيام روحي يرتبط بالخفي والظاهر سعيا في الحصول على الثواب الإلهي والتقرب إلى ذاته في حالات التجلي التي اقتربت في أحيان ما حد العشق الصوفي.

وصل الخط العربي في أبهى صوره التي هي عليه حاليا بعدما تفانى الخطاطون المخلصون في بحثهم (الروحي البصري) وقدموه في أبهى صوره ولم يزل ، ثمة بون شاسع بين اليوم والأمس بالنظر إلى واقع الخط العربي حيث انحسار دوره بعض الشيء وعدم الاهتمام به من قبل المؤسسة الرسمية بالدول العربية خاصة تلك التي كانت عواصمها وبعض مدنها منارة للخط ومزارا للخطاطين وصفوف ومعاهد درسه مفتوحة يتصدى لتعليمه خطاطون كبار أصحاب شأن ومكانة.

رغم هذه الردة التي يتعرض لها جسد الخط وتراجع نجمه وأفول دوره الجمالي والاجتماعي وحتى الديني أيضا إلاّ أنه ما انفك نفر غير قليل ينافح بقلب صابر وبيقين لامع وبصيرة نافذة ترى في المتبقي من رحيق روح تلامس الأبجدية وكتابة الحرف بصورته الصارمة الشفافة الرقيقة المتبخترة ذات الميل والصعود والهبوط والرقة والرخامة والرصانة كفيلة ببقائه أو تراه هو البقاء عينه رغم ما يعانيه أو يتعرض إليه الخط العربي من حالات اغتراب في وطنه كما يحلو للبعض الإشارة بذلك لوضعه الذي هو عليه حاليا.

من هؤلاء المخلصين القلائل المتناثرين كشذرات عسجد هنا وهناك الخطاط البحريني عبد الإله العرب الذي تلقى دروسه بمدرسة تحسين الخطوط بمصر على يد كبار خطاطيها، والذي أسس قبل

---

* خطاط من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.



الخمس عشرة سنة مدرسة الخط العربي بالبحرين كأول مدرسة متخصصة في هذا المجال فاتحا بذلك بوابة ينفذ إلى حضرتها كل محب في تعلم أصول هذا الفن وشغف بالاطلاع على أسراره.

طفولة الخط:

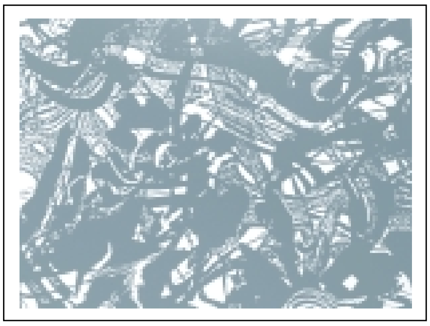
حدثني عن خطوات دخوله في حضرة الخط فراح باقتضاب يسرد بدايته مسترجعا أيام الطفولة والبراءة، التي يتجه فيها الأطفال عادة وبقوة نحو اللهو واللعب والانطلاق في الحارات والأزقة حيث لا مسئولية يتحملون أو يرون سوى المتعة، أما هو ورغم ما ينتابه من ميل وتطلع للعب مع رفاق الحي إلا انه وجد نفسه وهو في سن التاسعة من العمر شغف بالخط وبالكتابة الجميلة رغم عدم معرفته أنواع الخطوط العربية وشديد الميول إلى تقليد ومحاكاة كل ما تقع عليه عيناه من الحروف المطبعية المتوافرة آنذاك في الكتب المدرسية في المرحلة الابتدائية. تطور الأمر وتقدمت الخطوات فتعرف الطفل نوعين من الخط العربي - النسخ والرقعة - حيث بدأ التيه وارتفعت حدة شغف تقليد هذين النوعين من الخط بأقلام الرصاص وأقلام الحبر العادية لعدم حصوله في تلك الفترة على أقلام قصب أو ريش خط، ولقصور معرفته شيئا بها.. وكانت عيناه لا تلتقط إلا اللافت من كتابات أغلفة الكتب ويافطات الدكاكين.. لقد صرف وقتا كبيرا وهو في تلك السن المبكرة في الكتابة (التمرين) والتقليد، فلم تسعه الأوراق ولا كراسات المدرسة شفت غليله، فشعر بحاجة إلى كراس.. ورق كبير، واسع المدى فلم يجد إلاّ جدران بيوت الحي الذي يسكن فيه سبورة مفتوحة المجال لتأخذ أصابعه حريتها في الكتابة عليها، وهذا بدوره أثر على تحصيله العلمي، يصاب بالحسرة وينتابه الأسى عندما يتذكر تلك الأيام بقوله (للأسف لم أجد من يوجهني ويعلمني الكتابة الصحيحة في المدرسة وخارج المدرسة كي أختزل الطريق إلى معرفة هذا الفن) والكتابة وقرض الشعر والقراءة الحسينية، فلما لمس ولاحظ والده تعلقه وولعه الشديد بالكتابة وهو الحريص آنذاك على اقتناء الكتب وشراء الصحف والمجلات كونه كاتبا وشاعرا وخطيبا في المنابر الحسينية دفعه نحو ذلك وشجعه على تقليد ما تتصدرها من كتابات خطية، وهو الأمر الذي فتح عينيه إلى مناطق أخرى من أنواع الخط العربي المختلفة غير النسخ والرقعة كالثلث والديواني والفارسي، وهنا تبدأ مهمة أخرى من المحاكاة والمحتاجة إلى جهد واستمرارية في الكتابة فأخذ يحاكي ما اكتشف من جديد الخطوط بصبر وتأن وتفان هذه الأنواع دون معرفة مسبقة بأصول كتابتها وموازين أبجديتها وتركيب جملها الجمالية. في أواخر الستينات من القرن الماضي ولأول مرة حط قلبه ووقعت عيناه على كراسة فن الخط العربي للأستاذ الكبير سيد إبراهيم من مصر الذي ساقته الأقدار لأن يصبح فيما بعد أحد تلامذته المجيدين المخلصين لفنهم في أثناء درس الخط.. كبر الطفل عبد الإله،



تخطى المرحلة الإعدادية ووجد نفسه في الثانوية حيث عرفته ظروف هذه الفترة على القصب الإيراني الذي وقع بين أصابعه كهدية من أستاذ اللغة العربية آنذاك وجيه نزّال هاوي الخط ومتذوقه، صاحب الكتابة الجميلة التي كلما راح يكتب على السبورة راح قلب التلميذ يرتجف فرحا وعيناه تلاحظ بدقة وتراقب وقع الطبشور الأبيض الناصع على سواد سبورة استسلم لطراوة يد الأستاذ وانسيابية وخفة خطه. وكان ذلك سنة ١٩٦٨ بعدها بعام وكأن القدر يفتح له أبواب الكشف فيحصل على كراسة الخطاط العراقي المعروف هاشم محمد البغدادي، يقول عن تلك الفترة، عندما أرجع بذاكرتي إلى الوراء.. أتساءل لماذا كل هذا الميل والشغف لهذا الفن؟ وكأن الميل والشغف غريزة من الغرائز.. وكأنما هناك قوى خفية أجهل مصدرها تجتذب روحي إلى عالم الخط العربي.. لا أدري كيف ولا أعلم لم.. تلك كانت البداية.

لحظة دخول المدرسة:

يسرد فرحته وهو على أهبة الدخول والتي يقول عنها (إنها لحظة عظيمة.. لحظة لا أقدر على وصفها ولا الحديث عنها بتلك الدقة والبساطة لقوتها) حيث كان الهدف الموضوع نصب العين أو المبيت مسبقا إن شئنا هو لقاء الأستاذ القدير سيد إبراهيم، هذه منطقة عصية على الشرح والإيضاح في ذاك الزمن عندما ارتقت قدماه أول عتبات مدرسة تحسين الخطوط حيث كان الوقت مساء، قلق وبوصلة تفكيره باتجاه لقاء الأستاذ الذي تلعب الصدف دورا في لقائه الأول به كون اليوم المقرر لدوامه بالمدرسة صادف يوم حضور الأستاذ سيد إبراهيم بالمدرسة، عرفه باسمه لأنه من أُصدر توقيع الموافقة والقبول على نماذج خطوطه المطلوبة للالتحاق بمدرسة تحسين الخطوط بيده الكريمة (حسب قوله وكلمة مقبول بتوقيعه الشهير عنت له الكثير والكثير حتى هذه اللحظة)، ولفرط حساسية هذا اللقاء ووقعه على نفسه شعر بأنه أمام عملاق.. وجو من الرهبة الكبيرة سيطر عليه يصعب تفاديه بسبب ما يتحلى به الأستاذ من تواضع جم وأخلاق عالية قلّ نظيرها، رغم كونه واحدا من قلائل شيوخ الخط في الوطن العربي ومن كبار أساتذته. انشدّ التلميذ كثيرا نحو الأستاذ، ذاك الذي خالجت دواخله أشياء عديدة عنه ليس باعتباره خطاطا مبرزا ومشهورا وحسب إنما باعتباره إنسانا صاحب رؤية فنية وأدبية و حياتية كبيرة. (أنا محظوظ حقا، وجدتني أمام كنز من المعرفة الإنسانية) و لهذه الخصال الإنسانية الساحرة والمتواضعة وقع في شرك التعلق به فأخذ يحرص دوما على أن يكون قريبا منه بمثابة الوالد وابنه، الأستاذ وتلميذه، لقد كانت علاقته به مختلفة ومميزة رغم ما كان يكنه لبقية أساتذته مع احترام وتقدير ، يقول كنت أعتقد أنه من الصعوبة بمكان رؤيته أو الالتقاء به خارج إطار المدرسة، إلاّ أنه بعد فترة تجرأت وطلبت زيارته في منزله فوجدت الترحيب الجميل حيث أفضت هذه الزيارة إلى التقرب منه ومن عائلته الكريمة ومعرفة شخصيته عن كثب .



أقرب الخطوط إلى القلب:

كوفي المصاحف.. أصل الخط العربي قبل وبعد تطوره ويأتي الثلث في المرتبة الثانية.

الخط والزخرفة:

درسنا الزخرفة بعد الخط العربي ، والزخرفة العربية استمدت مصادرها الأساسية من الزخرفة الفارسية والبيزنطية قبل الإسلام بما في ذلك فن التذهيب وبعد هذا الاستقاء من تلك الحضارات وتطورها بسّطت بناء شكلها حيث ألغت تفاصيل (ربما وجدت ذات مبالغة) في الزخرفتين الهندسية والنباتية وخصوصا في عهد الدولتين الفاطمية والمملوكية ، والزخرفة العثمانية بقت اقرب إلى الفارسية والرومانية بحكم القرب الجغرافي والتاريخي.

ثمة فصل بين الخط والزخرفة ، لأن الخط العربي فن قائم بذاته ، وحروف الخط وتركيباتها زخرفة فريدة من نوعها ، وبعد تطور جمالياته وتركيباته صار مدرسة جديدة تجمع بين الخط والزخرفة الحرفية وخصوصا في خطي الثلث والجلي ديواني ، حيث تجد هذه الخطوط إذا كتبت وتكونت لوحة فنية منها أنها لا تحتاج إلى زخرفة حيث الفراغ مدروس بعناية من الخطاط في بناء اللوحة لهذين النوعين من الكتابة، والزخرفة تأتي مكملة في بقية الخطوط وليست جزء ملازما، عدا الخط الكوفي الفاطمي التي تكون الزخرفة فيه جزء أساسيا لكونه هندسيا.

شجاعة واعتراف:

- سيد إبراهيم هو أقربهم إلى قلبه ونفسه ولا يتحرج أبدا من ذكره والإشادة بأفضاله عليه والإشارة باستمرار إلى تلمذته على يده، ويؤكد في عدة مرات بمكانته وأثره وتأثيره عليه.. على ما هو عليه من مستوى فني. ويستطرد قائلا: هذا لا يعني نكران دور بقية أساتذة الخط حيث كان محظوظا فعلا في التلمذة ولو بحرف واحد على أيديهم. ربما أصابته الحسرة كونه تعرف على الأستاذ سيد إبراهيم متأخرا، لذلك ما أن بدأ في مشروع تأسيس مدرسة للخط العربي بالبحرين حتى كان أستاذه أول العارفين به ،وعندما التقاه أكد له بعض الأمور الفنية ذات العلاقة بطرائق تدريس مبادئ الكتابة منها. كالبدء مثلا بالأبجدية والتأكيد على الأصول وإلى أن تعليم الخط العربي ليس تحسينا للخط إنما هو تعليم فنون الخط وأصوله وموازينه الجمالية. وتعليم الطالب كيفية بري القلم.. وتحضير المحبرة.. والطريقة السليمة للجلوس في أثناء الكتابة، وتأكيد الجانب الأدبي في تعليم الخط من خلال الأقوال المأثورة من أدب وحكم وشعر وبعد الأخذ بكل ذلك والدخول في التجربة وجد الطالب يخرج بفائدتين أو أكثر منها الاطلاع على جوانب مضيئة من الحكمة والأدب والانهماك في الخط والاستمرار في التمرين.

مدرسة الخط العربي:

لفرط الأمل الذي يحذوه دوما ويتصف به، يرمي بذلك إلى الخصال الحميدة التي يتسم بها أهل هذا الوطن الرائع.. الرقيق، (حسب قوله أنا واحد من هذا الشعب الجميل.. الرقيق) الذي عادة ما يبادر بطرح



حسن الأفكار وأروع المشاريع ويحمل على عاتقه هم هذا الفن والإبداع الأصيل، حملت هذا الهم لأنقل كل ما تعلمته إلى الآخرين بأمانة وإخلاص فبدأت بتأسيس مدرسة الخط العربي وهي أول مدرسة متخصصة في البحرين قبل خمس عشرة سنة، أما أهداف التأسيس – قال– أنت أول العارفين بها والمطلعين عليها.المدرسة لحد هذه اللحظة مستمرة.. قائمة لن تتوقف أبدا، هي قدر محتوم على، أيتخلى امرؤ عن روحه.. عن وجوده؟ يتردد عليها الكثير من الطلبة من جنسيات مختلفة وغالبيتهم من البحرينيين من الجنسين وبعض من جنسيات أجنبية خصوصا اليابانيين، اندهشت فعلا من شغف وحب اليابانيين للخط العربي.. وولعهم بالثقافة العربية، لقد كان بالمدرسة فصل دراسي خاص بهن حتى وصل عددهن على مختلف الفترات إلى العشرين طالبة ممن يقمن بالبحرين. يا لها من غرابة.. غرابة حقا من هذا الشغف والعشق والولع ، أسست المدرسة لنشر فن الخط العربي ليس فقط كفن بصري يمتلك أصوله الفنية الخاصة، إنما لتعميمه بين الناس عبر نقله إلى المدارس التعليمية ليكون كما في السابق جزءا من مناهج اللغة العربية والتربية الفنية لأن العلاقة بالخط العربي في الوقت الراهن أصبحت شبه معدومة – لك أن تتصور على سبيل المثال – مدرسي اللغة العربية وهم يعطون أو يقدمون وظائف كتابية – خطية – في مبادئ خطي الرقعة أو النسخ، حسب ما هو مفروض منهجيا لا يعلمون ولا يعرفون أنواع الخط فما بالك بأصوله، بخلاف الأجيال القديمة التي تلقت درس الخط على يد مدرسين عرب كانت كتاباتهم جميلة وخطوطهم رائعة ، وكانوا على معرفة واطلاع بأنواع الخطوط العربية سيما خطي الرقعة والنسخ. لنا أن نتصور اليابان بعظمتها وتاريخها وحضارتها ما زالت تدرّس أبناءها الخط الياباني بالطريقة القديمة رغم ما هي عليه من تقدم وازدهار، الحفاظ على التراث والتاريخ موضوع على رأس مناهجهم التعليمية والتربوية، تجدر الإشارة إلى أن الطالبات اليابانيات قد نقلن الخط العربي إلى هناك.

حضور الخط العربي في البحرين:

عندما سألته عن حال الخط العربي في البحرين.. عن الأساليب والاتجاهات، ربما ارتاب بعض الشيء.. ربما التواضع أيضا جعلاه يقول أنه ليس بمصدر لأحكام مسبقة ومطلقة، الأمر الآخر أنه ليس الوحيد أيضا ممن تلقوا درس الخط العربي وفنونه خارج البحرين. حيث سبقه إلى ذلك الأستاذ الخطاط والأديب أحمد المناعي الذي اطلع على فنون الخط العربي بالعراق واتصل بالخطاط الكبير الأستاذ المرحوم هاشم البغدادي والأستاذ الخطاط حسن أميري الذي سبقه أيضا في الذهاب إلى مصر وحصل على دبلوم الخط العربي من القاهرة، إلى جانب بعض الهواة الموهوبين ممن جرهم شغفهم وحبهم للخط إلى الارتقاء بمستواهم الفني وتطوير أدواتهم عبر الاطلاع المستمر على تجارب الخطاطين في العالمين العربي والإسلامي، وصار لهم حضورهم في الساحة الفنية المحلية. وإن هذه المساحة ليست محل إسهاب



وذكر للأسماء، أنا أقدر الخطاطين قاطبة، من سبقني ومن جاء بعدي أيضا. لقد سبق أن قلت في أكثر من موقع ومناسبة أنه في الساحة المحلية هناك مواهب وقدرات جيدة، أما الحديث عن نضوج التجارب فإنها غالبا ما تأتي بالتقادم وأعني هنا بالخبرة والتراكمات، قد تكون صفة الاستعجال مثلا حاضرة إلاّ أن ميزة المثابرة و الاجتهاد متوافرة عند البعض متمثلة في مستواهم وفي اتصالهم ببعض التجارب الفنية الهامة في مجال الخط العربي إلى جانب مشاركاتهم في بعض المعارض الدولية وحصولهم منها على جوائز قيمة، وهذا شيء جميل يبعث على الأمل (وهم نفر قليل) أما واقعه وحضوره الفني وتميزه الظاهر – ولنقل تشظيه وقيامه ووجوده، يمكنني القول أنه ما زال متواضعا قياسا بدول مثل مصر والعراق وسورية ولبنان والأردن حاليا، ناهيك عن تركيا وإيران وبعض الدول الإسلامية وأعتقد أن هذا الأمر أبعد حاليا من التطرق إليه أو مناقشته بصورة مستفيضة ومطولة أيضا.لأنه بحاجة إلى رصد منذ البداية وبحث دؤوب فيه ودراسة متوسعة تلامس المنتج ذاته مباشرة.

الحروفية العربية..امتعاض ورفض وتوجس:

تقديري إن مثل هذا التخوف لا مبرر له البتة لأنه ثمة إحساس بجمال الكتابة وسحرها يتملك البعض فيغريه هذا العالم الرحب، المفتوح الفضاء. إنه عالم آخر ينبغي رؤيته وتذوقه من زوايا أخرى، إنه موجود ومتوافر خارج إطار اللوحة الخطية التقليدية المتعارف عليها والمبنية أساسا على الخط الكلاسيكي وقيمه الفنية والجمالية وبصحبة الزخرفة، هذا العالم المشرع الأبواب يدخل ساحته كل باحث ومجرب، لذلك تجدني أقدر كل فنان تشكيلي يعمل على إبراز مفاتن الحرف العربي وإمكانياته ويغوص في جمالياته، وعليه قد يستغرب المتصرون لفن الخط العربي التقليدي من زاوية استفهامية من وجهة النظر هذه ولربما يعترضون أيضا، كيف لك تشجيع مثل هذا التوجه وأنت الخطاط التقليدي، أنا أؤمن بالحداثة.. بالتطور وبتغير القيم الجمالية القائمة على أسس منهجية سليمة – مشروطة – لأنه من الغبن بمكان أن نتهم كل طرح جمالي جاد بالتشويه والتحريف وأن نلغي تجارب الآخر في هذا المجال. علينا الاعتراف بوجود اتجاه اسمه الحروفية يمارس من قبل الكثير من الفنانين وبدأ ينتشر ويكون له حضور كما هو الحاصل على سبيل المثال في المعارض والمهرجانات التي تقام وتنظم للخط العربي (طهران والشارقة مثالا) وكم شاهدت أعمالا كثيرة لخطاطين متعصبين وأصوليين (أصحاب الدعوة للمحافظة على الأصول في الخط) والتمسك بها، يمارسون هذه الحداثة – الحر وفية. في نهاية المطاف نحن متشبثون بقالب بصري معين لهذا الفن وتعودنا على رؤيته وممارسته وبالتالي من الصعوبة بمكان تقبل مثل هذا الشطح كرفضنا تماما ونحن في هذا العالم عالم الثورة التكنولوجية والعلمية المتقدمة، (عالم الكمبيوتر مثالا)، حيث ينسحب هذا الواقع على



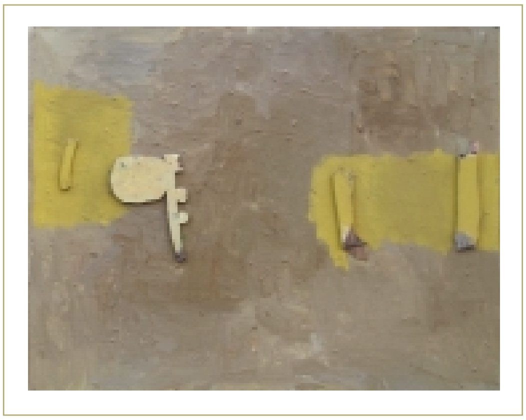
العديد من مناحي حياتنا اليومية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. باختصار نحن نهاب التحديث.

سبل وطرائق التطوير:

الخط العربي حقل فني لا ينفصل في دراسته وعلاقته الجمالية عن باقي الفنون البصرية، مع هذا التطور العلمي والتكنولوجي الهائل في هذا العالم الذي صار قرية صغيرة، أصبحنا في عجلة من أمرنا وبدأت تغيب عن أذهاننا قواعد التراث الأصلية. لذا نجد الدول المتقدمة بصورة عامة في تحضرها وتقدمها لا تنس ماضيها وتراثها الأصيل أبدا لذلك مشت خطوة بخطوة من خلال التحديث والمحافظة على تراثها والمضي قدما نحو مستقبلها بمنهاج علمي مدروس، أنها ليست محاولة صعبة.. أنه ليس طلسم يصعب فك رموزه، إنما نحن نستعجل النتيجة، أقصد هنا ببساطة شديدة أننا أمة تلغي كل منجزات التراث الجميل وننبهر بكل ما هو أمامنا من تطور وتقدم. ما توصلت إليه الحضارات الحديثة من منجزات لم يكن بسبب إلغاء الماضي أو التنكر إليه إنما بالمحافظة عليه واعتباره واقعا غير مفصول عن واقعها.. عن تقدمها. عن حاضرها القائم ولربما مستقبلها القادم، بل طورت ومحصت وبحثت وفلسفت ودرست بعمق جميع مناحي فنونها القديمة وتراثها السابق والحاضر. (ننسى الماضي ويصعب السهل أمامنا). ما أريد قوله بأن الحفاظ على هذا التراث. التاريخ ليس بحاجة إلى جهود كبيرة جبارة ومعجزات وأموال طائلة – كما يتصور البعض – رغم امتلاكنا كل المقومات المادية والبشرية التي من الممكن أن تسهم بشكل فاعل في الحفاظ على هذا الفن أو أية فنون أخرى لها ارتباط بالذاكرة الجمعية للمجتمع. ما هو مطلوب فقط هو القناعة والإيمان والاشتغال من هذا المنطلق على التفعيل والمحافظة على كل ما هو جميل ورائع.

الكمبيوتر والخط:

من الصعوبة بمكان اتخاذ موقف سلبي من هذه التكنولوجيا العظيمة ، أنا أقول في هذا الزمن الحديث الكبير بتطوره في شتى مجالات العلوم والتقنيات .. زمن انتهت في عصور الوراقين لسنا بحاجة إلى توثيق معلوماتنا بالطرائق التقليدية القديمة إلاّ فيما ندر للضرورة والحاجة، وعلاقتي بالكمبيوتر، أقول انه ليس هناك كائن بشري يعيش في مجتمع متحضر يرفض أن يقيم علاقة بهذه التقنية الكبيرة الهائلة، حتى الذين لا يستخدمونه على سبيل المثال لهم علاقة به في معاملاتهم وحياتهم اليومية، وعلاقة الكمبيوتر على وجه الخصوص بالخط علاقة بدأت منذ أكثر من ربع قرن من الزمان في الطباعة وفنون الإعلان الخطية، يبقى الخط العربي من الفنون القديمة الراقية الذي ينتمي لحضارة عملاقة بكل منجزاتها يجب المحافظة عليه والاعتناء به كما في بعض الدول الآن كالصين واليابان من حيث إحيائه دائما وتدريسه كتراث وفن.■



رسالة من رسام

من «الأمير الصغير» إلى «غداء على العشب»

عمار سلمان داود* : الرسم كونه نوعًا من الوشاية الروحية

فاروق يوسف**

مقدمة توضيحية:

كان الرسام العراقي عمار سلمان داود يكتب لي من مدينة (ووج) البولندية، حيث كان يدرس الفن ما بين عامي ١٩٨٢ و ١٩٨٦ . وقد شعرت وأنا أستعيد قراءة تلك الرسائل أن الكثير من مقاطعها إنما يمثل يوميات الرسام من جهة تعرفه على الفن وتفكيره به، بل والسعي إليه. كانت تلك الرسائل محاولة، لا للوصول إلى الآخر، الذي هو أنا، بل لاستفزازه فكرياً. ولقد سعيت ذات مرةٍ إلى توليف نص، مادته تلك المقاطع. لقد شعرت أن بإمكان ذلك النص أن يكون بمثابة تقرير من داخل الشرنقة، التي هي المختبر الجمالي الذي يعمل داخله الرسام. حين قرأ الرسام النص المنسوب إليه والذي كتبه في أوقات متباعدة من مسيرته. قال لي: كنت أكتب لأنني أشعر أن هناك نوعاً من الالتباس في فهم طريقة عمل الرسام واستقبال الصورة التي تنتج عن ذلك العمل. كانت الكتابة أشبه بالمرافعة وهداية الآخرين. وقد أقترح أن يكون (غوايات العيش داخل شرنقة) عنوانا لهذا النص، حيث يلعب الرسام دور اليرقة. ولكن قبل أن أقدم رسالة الرسام وجدت أن من الضروري أن أقدم هذا الرسام المقيم منذ ربع قرن في الغرب إلى القارئ العربي. ولهذا كتبت النص التالي:

لم ألتقه في (كالمار) المدينة السويدية التي أقام متحفها مؤخراً معرضاً لرسومه الكبيرة، بل في (فسترفيك) المدينة الساحلية، حيث يقيم مكتفياً بلذائذ عزلته، فمتعة الرسم تصده عن التعلق بأوهام المحافل الثقافية. عمار سلمان داود الرسام العراقي الذي غادر بلده منذ أكثر من عشرين عاماً ولم يعد إليه إلا كاسم فني محتفى به من قبل الملتقيات العالمية لفن الكرافيك (الحفر الطباعي)، هو ذاته يقنعك بأن ما قدمه الرسم له أكبر بكثير مما قدمه هو للرسم. لذلك فإن حرصه على الاحتفاظ بعدد كبير من رسومه في منزله الريفي يمكن تفسيره بإخلاصه إلى هذه النعمة التي أحيط بها. ماكثاً على تأملها بعينين

* فنان تشكيلي عراقي مقيم في السويد.

** شاعر وناقد من العراق مقيم بالسويد.

صافيتين تومضان بلمعان صور لم ترسم بعد. هي عينها تلك النظرات التي ما زلت أتذكرها مشدودةً إلى الأعماق، سالكةً سبلاً تذوب كما لو أنها صنعت من رغوة مادة هوائية. قبل عشرين عاماً كانت تلك الممرات الهوائية تغريه في الاندفاع وراء أوهامها بحماسة شاب يحلم بالاستيلاء على العالم الذي يرتطم بصلابته. وها هي رسومه اليوم تحاكي موعظته التي نجا بها وقد قدر له أن يمسك بطرف من الحقيقة: الرسم، كونه قوتاً يومياً لخيال يفرط في شططه. الرسام اليوم بالنسبة إليه معني بالتقاط ما ينشره الجمال من فتات معجزته في الطريق إليه، إشارات تنفصل عن شروط وعيها الواقعي. لتمتزج بهواء تعصف به شهوات الرسم المبهمة: الورقة، المثلث، الزورق، الطائر، الأفعى، السلم، القدم، الظل، الحلزون، الأرنب، قطرة المطر، الأرقام، المربع، الكوخ، القفص، السرير، الميزان، الساعة، البوصلة، المتاهة، العجلة، الكمثرى، الأجنحة، كلها كيانات تفارق ماهيتها، ما إن يضع الرسام يده عليها، لتنتسب إلى ماهية هي قيد التشكل، يقترحها الرسام لتكون مجرد ذريعةٍ لقول دهشته. مفرداته تفصح عن غموضها المعجمي على مستوى الدلالة بيسر وكأنها استنبطت من عدم أو ارتجلت في لحظة سهو عمياء. فهي لا تفكر ولا تدعو إلى التفكر. تنكر صفاتها المعرفية القديمة وتدعو المشاهد إلى إنكار تلك الصفات. كما لو أنها هبطت عفو الخاطر أو استدعتها إرادة حلمية في لحظة غياب. إنها تدعوك إلى أن تنظر إليها كونها الجزء الحاضر من كل غائب. هذا الرسام لا يرى من لوحته تفاصيلها بل يراها كما تأتيه، أو كما يخيل إليه، كتلة متراصة من الأسئلة، كياناً استفهامياً يمثل أمام البصر وكأنه يسعى إلى أن يشي بما اختفى منه. يكون الرسم هنا نوعاً من الوشاية الروحية. وفي حدود هذا الكون الهامس فإن الأشياء المرسومة لا تملك سوى أن تتماهى مع خرسها البصري. ذلك لأنها لا تثلم إيقاع الحكاية. هذا الإيقاع الذي يتسرب بصمتٍ من عالم خفائه. مفردات هذا الرسام موجودة لا بقوة حضورها البصري، بل بإغراء ما تشي به. كما لو أن الرسام راوٍ يجد متعة في حذف ما نعرفه مكتفياً بقول ما يعرفه هو وحده. لذلك يمكنني القول: إن عمار سلمان داود يرى من لوحته ما لا نراه وهو إذ يرى بعينيه الحكاية غير ناقصةٍ يشعر بالغبطة لأن رسومه أخفت جزءاً منها. ذلك الجزء الذي تشير إليه كما لو أنه عدو، سيلاحقه المشاهد بعينين مغلقتين. وبذلك يظل الرسام قابضاً على جمرة لوعته حتى ولو مضت رسومه بعيداً عنه. إنه يعيشها حياة كاملة فيما تفترش أجزاء متناثرة من تلك الحياة سطح اللوحة. وهنا بالضبط نقع على الحد الذي يفصل الرسم عن اللوحة وهو الحد ذاته الذي يفصل الشعر عن القصيدة. الرسم، كونه فعلاً روحياً تقابله اللوحة، كونها تجسيداً لواحدٍ من وجوه ذلك الفعل المتعددة والمتلاحقة والفالتة من أسر لحظة تشكلها. فإذا كان المشاهد يخترع متعته من خلال الافتتان بالصورة فإن الرسام يجد نعيمه في الاسترسال في الفعل الذي نسميه الرسم. الصورة للمشاهد، أما الرسام فله الرسم. وهو فعل يتحرك بتوترٍ لافتٍ بين الداخل والخارج. خارج يكتفي بغواياته البصرية، مفتوناً بتحولاته الجمالية، وداخلٍ يموج برؤاه الصاخبة، طافحاً بيأس مخيلته التي تنظر بعين ملؤها التهكم الذي لا يخفي أساه. عمار سلمان داود ينتمي إلى نوع من الرسامين يبقي الباب الذي يفصل الداخل عن الخارج موارباً ولا يغلقه تمام الإغلاق، ولا يفعل العكس طبعاً. ولكن الخارج إذ تتسرب منه شذرات إلى الداخل يعيش منفياً وكأن الرسام يسعى من وراء ذلك إلى ممارسة فعلٍ مضادٍ مساوٍ بفعل الخارج إزاءه. كأنني أسمعه يقول: إذا كنت أعيش منفياً في هذا العالم، فلا أقل من أن أبعث هذا العالم منفياً على سطوح لوحاتي. إن العالم الخارجي في لوحات هذا الرسام يجيء عارياً من بهرجته، من خيلائه، من ادعائه المريب بالكمال. حطام هذا العالم هو ما يثير شهوة الرسم لدى عمار سلمان داود. إنه يتسلى في استحضار شكل الخراب من خلال خطوط متوترة تصنع أشكالاً تشف عما يقف وراءها. أشكالاً تخلت عن ثقلها الواقعي لتكشف عن خفتها. تلك الخفة التي هي أشبه بالهذيان، تعيدني إلى «أمير» أكزوبيري الصغير الذي رسمه داود في منتصف السبعينات في تجربة رائدة من نوعها في الوطن العربي (كتاب من



منشورات دار ثقافة الأطفال في بغداد). ولا يزال هذا الرسام يرى العالم بعيني أميره الصغير، كائناً استفهامياً، أربكته الأسئلة الوجودية على ألسنة كبار قائليها (هيدغر، سارتر، مارلو بونتي)، لكنه لا يزال يأمل في العثور على أسطورته الشخصية في ظلال ثنيات هذا العالم اللامرئي. أسطورة الرسام الذي ينشئ عالمه الشخصي من فتات ضجره. فتات يلمع كما لو أنه قُدَّ من حجر كريم. لقد ادخر هذا الرسام من العالم المعيش كنزاً من اللقى، كل لقيةٍ من هذه اللقى تضيء بأنوارها عالماً خبيئاً. وهو من خلال هذه اللقى إنما يعلن العصيان الذي يجعله في منجى من الوقوع في فخ الهجاء العلني. ذلك لان علاقته بالعالم الخارجي قائمةٌ على نوعٍ من سوء الفهم المتبادل. فالرسام من وجهة نظره لا يعيد صياغة العالم بقدر ما يسعى إلى اقتراح صورة خيالية لعالم يصلح للعيش. لذلك تتلاقى مقتنيات الرسام لتنشئ فيما بينها حواراً مضاداً لا يسعى إلى إعلان نوع من الانسجام أو التوافق بين العناصر، هو أشبه بحوار المتحاربين في لحظة هدنة. إن رسوم عمار سلمان داود لا تعيدنا إلى العالم بقدر ما تسعى إلى اقتلاعنا منه لتسلمنا إلى شظايا توترها. لغته لا تنبعث مجليةً وصافيةً إلا وسط هدير التصادم الذي يحدثه سعي عناصرها المحموم إلى التهام بعضها ببعضها الآخر. كل عنصر من تلك العناصر يتغذى على ما يستولي عليه من أجزاء العناصر الأخرى. وهكذا تكون اللوحة ساحة صراع مرير لا مسافة تلاقيات مرحة. إن عناصر لوحته يهدم بعضها بعضاً، ومن هذا الركام يستخرج الرسام أشكاله وهي

في حالة من الصفاء، كما لو أنها الخلاصة التي خرج بها من مغامرته. وإذا ما كان هذا الرسام قد وجد ضالته في الحذف الجزئي للأشكال فلأنه يرغب في إعلان اكتفائه من هذا العالم الذي بات بمثابة ماضٍ لا رجعة إليه، إلا على سبيل التهكم كما فعل مع لوحة الفرنسي (مانيه) «غداء على العشب». هذه المحاولة التي سعى الرسام من خلالها إلى التماهي مع مفهوم العمل الفني خارج قيود ومسميات الأداء التقليدي للأنواع الفنية، حيث تكون وظيفة الرسام مزيجاً من عدد غير محدود من الخبرات التقنية والخيالية. وهي خبرات أثبتت التجارب الفنية خلال العقود الأخيرة الماضية إمكانية تعايشها على سطح واحد، في لحظة خلق واحدة. وقد يتخلى الرسام كلياً عن الرسم كما نعرفه لمصلحة تلك الخبرات. وهذا بالضبط ما فعله عمار سلمان داود في محاولته التنصيص على لوحة «مانيه» الشهيرة. لقد صنع مشهدا واقعيا يذكر بالوهم الذي ابتكرته مخيلة الرسام الفرنسي لكنه وضع فتاته إلى جوار حوض استحمام (بانيو) وسط الحقل وهو مشهد واقعي مألوف في الأرياف السويدية، حيث يستخدم إناء لشرب الأبقار، بدلا من أن يجعلها تداعب سطح مياه البركة بيدها. أما باقي أجزاء العمل الفني فقد استعارها من اللوحة كما لو أنها تتمة للمشهد الذي يصدمنا بابتذاله الواقعي. هذه المحاولة لا تبقى من الفعل الفني إلا الوثيقة (الصورة الفوتوغرافية). تلك الوثيقة التي استخرجها الرسام من محاولته الساخرة لهدم فكرة اللوحة الأصلية وتعرية ما انطوت عليه من وهمٍ مع الاكتفاء ببنيتها

التكوينية. وإذا كان التنصيص هنا قائماً على أساس المرجعية الفنية فإن عمار داود لا يستثني العالم الخارجي من الفكرة ذاتها، كون العالم المعيش نصاً يمكن التنصيص عليه من جهات مختلفة ولأسباب ودوافع متباينة في درجة وقوعها في المسافة التي تفصل الواقع عن الخيال. ولهذا السبب فإن رسومه مهما كانت درجة ميلها إلى التجريد، فهي لا تكف عن التلويح لنزعتها التعبيرية، وهي نزعة متأصلة في الرسام منذ بداياته. بل إنها الخيط الذي يخترق تجربته في كل مراحل تقلباته، بعد أن نفض عن يديه غبار الأسلوب. رسومه تشبهه بل وتتشبه به. إنها مرآة مزاجه وعصاه التي يهش بها وقائع حياته الداخلية. لذلك فإنه لا يجد حرجاً في التنقل بها بين التخوم الأسلوبية بخفةٍ وثقة راعٍ يجيد الإنصات إلى نداء الطبيعة. لا يعنيه أن يكرر أشكاله لتشير لوحاته إليه، فلوحاته تتبعه كقطيع خراف. وعين المشاهد الخبيرة لا تخطئ رسومه من خلال أسلوبها الذي ينحرف بها في اتجاه التجارب النفسية التي تصدر عنها. وهي تجارب وإن كانت تكشف عن سعتها غير أنها تتفاعل فيما بينها في جدلٍ مستمر. وفي ظل هذا الجدل يتكشف مفهوم آخر ومختلف للأسلوب. بلاغته تتشكل مع كل لحظة تمردٍ عاصف.

غوايات العيش داخل الشرنقة:

عمار سلمان داود

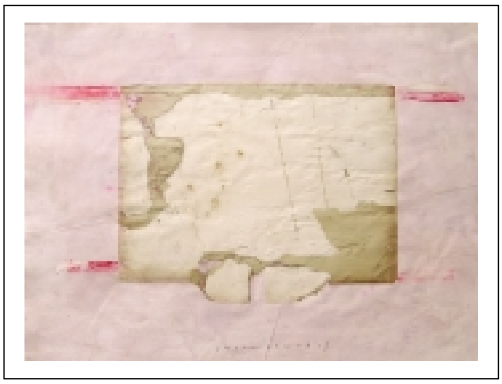
كان علي منذ البدء أن اجعل من نفسي بؤرة استقطابٍ كبيرة ، فمثلما يحلم العنكبوت بأن تلتصق الأشياء بنسيجه، أحلم أنا بأن تلتصق الأشياء بنسيجي الداخلي، وأن لا أمشي على سطح الحياة إلا بخطى يثقلها الشك. فمن يدري، فقد تستنشق صوري هواء عوالمها في شقوق الأرض وقصاصات الورق أو بقع الطين وحتى في أكثر المظاهر والمواد قابليةً للزوال. وكان لا بد لي أيضاً من أن أرعى الملايين من عصافير المخيلة ، ذلك لأنها هي وحدها من بين كل الأشياء الضالة في متاهات وجودنا العملي، قادرة على جلب صواعق الدهشة من الجهة الأخرى للعالم، الدهشة إزاء انكشاف الوجه الحقيقي للحياة من بين طبقات غبار الغموض الذي يخفي حقائق العيش .

ما الذي يدعوني إلى هذه الزمالة الأبدية مع المخيلة، سوى ذلك الشعور الخارق ب (لاعدالة) ظهور الأشياء، وبأن ما هو كائنٌ بتحققه ما هو إلا وجهٌ شاحبٌ لما يمكن أن يكون عليه حقاً. وإن ما اعتدنا أن نسميه بالحياة لا يعدو إلا أن يكون مجموعة من العلامات لفك رموز عالم أرحب ، علامات ملقاة على قارعة وجودنا العملي. ولكي نلج ساحات هذا العالم الأرحب، كان لابد من استعمار النفس قبل كل شيء، وصقل أبدي لمجاهل الروح، وأن نستغيث بظلال الأمل دائماً. تلك الظلال التي تمدنا بطاقات أكبر لقلب نظام الأشياء ومدها بدماء جديدة تحث في اتجاه حرية بلا حدود. وهي الحرية التي يضعني تحققها في مواجهة مسئوليةٍ عصية.

حين أشرع بفعل الخلق تطاردني الملايين من عصافير المخيلة، وهناك على الأفق البعيد تحط وتنتظر لمحة واحدة فقط من بصري ، لتنطلق بعدها من جديد. فلو كنت راقبتها لساعات طوال لألقيت بعُدَّة الرسم وما قررت أن أفعل شيئاً على الإطلاق، ذلك لأن كل مخيلةٍ هي وعدٌ بتحققٍ مطلقٍ ولو تمكن الجميع من الإمساك بهذا المطلق لانطفأ فعل الإبداع إلى الأبد. إن فعل الإبداع إنما يستمد وجوده من المواعيد المرجأة ومن الانخطافات المفاجئة دائماً. ولو أني قصدت نوعاً بذاته من الجمال لفقدته. الجمال ليس ما نصنعه نحن ولكنه منا أيضاً.

دع يا صديقي عصافير المخيلة تقف على أرضك البور من غير تصنيف أو غربلة ففي البدء لا يوجد تصنيف أبداً، ولا نهاية أكيدة لفعل الإبداع، ولو كنت كاتباً لعلقت بقرب أعمالي نصوصاً كثيرة، ولأشرت فيها إلى ما يمكن أن تكون عليه هذه الأعمال، ولم تكن، ذلك لأني أحلم بأيد ناعمة وهزيلة لشخوصي ورؤوس نادرة وعجيبة، ولكنها لا تأتي كما يراد لها دائماً، ففي حقول الروح تنبت عجائب كثيرة، ولكن حصادها ليس بيسير .

تأمل يا صديقي المعضلة. ففي قلب كل رسام شوقٌ قديمٌ لصورةٍ صعب عليه استحضارها، ولو تمكن من ذلك لمات فعل الرسم، كل مبدع صياد، وحين يأتي إلينا، بعد مشقة رحلة أميال طويلة في الغابات،



بأحاديث عجيبة وأكاذيب هائلة، لكان أفضل لنا بكثير من الوقوف وتأمل الحياة التي توقفت في قلب الحيوان الجريح، ذلك لأن الإبداع تخيلٌ وليس تحقق المتخيل أبدا. هو سفر طويل، وليس محطة للوصول أبداً.

أتعلم يا صديقي أن العلم لم يبدد شكوكي إزاء العالم. هذه الشكوك المستأصلة في كالديدان، وهي تنخر داخلي أبداً، فالعالم من حيث هو (كيف) قد شكل بالنسبة لي مصدرا للحيرة والاضطراب. أما بالنسبة للإنسانية فإنها مادة فلتت من أدوات اختبارها، لا لشيء إلا لأن قدرها هو وعيها والذي ما انفك عن منحها حق الحرية في اكتساب هويتها المتحولة أبدا. ففكري - أنا الرسام المفعم بالشك - ليس هو حكمي على العالم مهما ادعيت أو رغبت بذلك. هو بمعنى - أكثر انسجاما مع نفسي- محاولة للتعايش معه والاحتراق (الفراشات) في محاولة الاقتراب منه. وما ارتضيت أو أرحت نفسي بتفسير أو تصور ثابت حوله أبدا، لأني وعيت مبكرا ، أن تفسيري أو تصوري سيضع بيني وبين العالم مسافة لن أرضى بها أبدا. ولقد روضت نفسي على تجنبها مهما كلف الأمر. فالعالم بالنسبة لي هو (واقعه) وليس (نواياه).

لطالما جهدت في صناعتي لصوري أن أجعل العالم بالنسبة لي جلياً كالصباح، وأن لا تعيث به الرؤى المجردة خراباً. حرصت على أن اكشف عن أس بنيته الحق، فالصورة بالنسبة لي لا تضع كياناتها على طرف الوجود أو حوله، إنما هي من عجينة حقيقته. تأمل يا صديقي قماشة اللوحة البيضاء بفضائها الأخرس من طول وعرض. إنها لا تختلف عن فردة الحذاء التي تستقر على مقربة منها، فكلتاهما كما تعلم، يقاس بحدود المكان، وهما تحجزان فيه فضاءً، فالأولى تحجبه بسطحها، والثانية تهمد فيه، وأنا يا صديقي، كبؤرة استقطاب متأهبة من عين ويد وجسد، لم تقبل بعد أو ترفض، وتستعد لأن تصارع فضاءً خالياً حتى من الهواء، فضاء لم تتحقق فيه أية إمكانية بعد، فضاءً سميته (عدماً) ، يطيب له أن يستشعر دفء الثنيات التي لم تملأ بعد بعجينة التحقق، ما دمت لم أقرر بعد أياً من الأشياء سأواجه.

إذن ها هو العالم أمامي موجود بغنى أبعاده وأشيائه، العالم الذي هو أيضا ينسج وجوده من المادة نفسها التي تنتمي جلدة حذائي وقماشة لوحتي إليها. وما دمت بصفتي رساماً لم أرفع بعد عصا البدء في العزف، فإن هذا العدم لن يتخلى عن ثقل استضافته، ومؤشر البوصلة لم يرتجف بعد. فجأة، ترفع الستائر ويتخذ العازفون أماكنهم، ويعبق الفضاء برائحة وجودهم، يتخلى الجميع عن همهماتهم وتصمت الكراسي، كأنما الجميع في انتظار هبوط ملاك جليل، ويبدأ العزف من لحظة رفع العصا، هاهي القماشة البيضاء تفقد عذريتها، ويتذبذب مؤشر البوصلة مع أول ضربة فرشاة، هاهنا ينكشف شيئاً فشيئاً وجود جديد مستضاف . ولكن ما حقيقة هذا الوجود يا صاحبي؟ إنه مثل قماشتي وحذائي مصنوعٌ من جسد عالمنا، وهو بلا شك شيء مثلهم ولكنه مع ذلك يقوى على أن يجعل لوجوده مقاماً آخر، مقاماً يليق بندرته.

ما هو هذا المقام الآخر يا صديقي ؟

إنه مقامٌ يتميز بنوع من التفرد من جهة التباس هوية وجوده، فهو من جسم هذا العالم، وفي الوقت نفسه لا تشير بوصلته إلى كيانه المادي (إلا على المدى القصير) بل إلى ما يبثه من أوهام، ولكن ما حقيقة هذه الأوهام التي يستعير منها خيالنا كل الإلهام الذي يسبب لنا السعادة؟

إنها بالتأكيد صنيعة حرية وعينا ومن خلالها نقوى على احتمال واقعنا وتجاوزه .

لنفترض أنني جعلت من حذائي موضوعاً للوحتي، هاهو ذا إذن يفقد شيئاً من بريق وجوده، لقد كف عن أن يكون نافعاً، وليس بمقدوري الآن أن ارتدي حذاء لوحتي، ماذا فعلت إذن ؟

لقد أردت لوعيي أن يرتدي حذائي. أن أدفع حذائي المرسوم إلى أن يقف على ناصية وجوده الحق. ولكن هل يعني هذا يا صديقي، أنني جلبت شيئاً ما قابعاً في عالمي ووضعته على قماش صورتي كما هو ؟ أم أنني اعتمدت تصوراً مسبقاً لمسلك ظهوره عليها؟ وهل أحمل أنا الرسام الصورة في رأسي بتفاصيلها أم أكتفي بشبحها قبل أن تتحقق؟

تأمل يا صديقي المعضلة. حين أحلم بانفتاح الآلاف من الأزهار في السماء، وأسراب من البشر الطائرة لا يعني هذا غير وعد، إن كيان الرسم لا يقبل وعوداً بل العمل المباشر هو مبتغاه، وبهذا يكون الرسم بمثابة مختبر تشهد فيه أحلامي تفاعلاتها. فإذا كان تمثال أنجيلو (داود) فكرة عن نبي قوي فلابد لهذا من أن يصارع الحجر كي يظهر لنا. فالنبي داود كفكرة لا بد أن يظهر من الحجر قبل أن تختبره مخيلة صانعه (أنجيلو)، صحيح أن عبقرية الصانع تمكنت من الانتصار على مقاومة الحجر ولكن شيئاً كبيراً من صورة داود يظهر من خلال الحجر نفسه. ولا يمكن لصانعه أن يتعرف على حقيقة عمله دون اختبار تلك المقاومة .

نعم يا صاحبي، فالفن هو سبيل عمل، قبل أن يكون سبيل تفكير.

إن فكري حول مصير حذاء صورتي، يظل مشوشاً ويعدني بآمال واهية، مادامت فرشاتي ملقاة ولم تفتح بعد أنابيب أصباغي. أفكاري إذن سدى، ما دمت لم أشرع بالعمل بعد. ولكن قبل كل شيء هل كان لي أن أختار حذاءً جميلاً كي أصنع رسماً جميلاً؟ لو كان هذا حقاً يا صاحبي، لتركت الرسم وانشغلت بجمال الأحذية.

هل تدري أن أقبح الأحذية يمكن أن يكون موضوعاً للوحة جميلة؟

أتذكر أحذية فان كوخ ؟

في أيٍّ من قنوات السر إذن يكمن الجمال ؟

ستجده حيث كففت عن استهدافه بل بعد أن ضيعته أو نفيته أو بعد أن منحته حق الظهور كما يريد هو وليس كما تريد أنت. واعلم يا صاحبي أن جزءاً من مقتل الرسم تكمن أسبابه في إتقان الصنعة والغربلة في البدء. وفي الجهل والفوضى والعمى والضلال مبتدأ حياته. فالجمال يبدأ في اللحظة التي ننسى فيها كيف نريد صنعه.

ولأضعك الآن في أمر آخر جل شأنه في نفسي . افترض أنني تركت مهنة الرسم جانباً، وانصرفت إلى الكتابة وبدأت أول ما بدأت بكتابة كلمة (شجرة). لن يعني هذا هذه الشجرة أو تلك بالذات بل (كلية الأشجار)، ولكن ماذا سيحدث لو أنني كتبت (شجرة حمراء) أو(شجرة صفراء)؟ أنا الآن إذن، أحمل وعيك طاقة أخرى مضافة، لقد كان وعيك نائماً بجانب كلمة (شجرة) ويستمد كسله من شموليتها، ولكنه سرعان ما أفاق وانتفض ليمزق حجب الوعي الكسول والمولع بالعموميات ليسلم أمره إلى عالم جديد تصنعه المخيلة. فها هي الشجرة تحضر أمامنا الآن غنيةً بالمعاني. وكذلك حين أكتب (كلب) وحدها. أو أكتب (الكلب الذي يعوي في وجه القمر). فمع أني أجمع في هذه الجملة كل الكلاب في كلمة كلب، إلا أني أردت مع ذلك قول أن جميع الكلاب تصبح أخرى حين تعوي في وجه القمر. ولكنك يا صديقي لست مجبراً على أن تفكر بكلبي ذاته أو حتى بكلبك .

أنظر الآن إذن إلى كلب (ميرو) المرسوم، الذي هو أيضا بدوره، يعوي في وجه القمر، إنه كلب (ميرو) وليس سواه. ذلك لأنه يظهر بصورته كما يقترحها علينا صانعه. وحين أقول: أنف طويل، يمكنني أن أتخيل أي أنف أو ربما أنفي إن كان طويلاً أو أنف



صديقي الطويل ولكن رغم كل شيء أظل ربما بعيداً بمسافة أميال عن مبتغى الكاتب من أنفه الطويل. ذلك لأنه أنف من كلمات والكلمات تفتح آفاقاً دائمةً مهما توافرت على أسباب التفصيل، ففي عالم الصور المرسومة يوجد نوع آخر من الموجودات وهي التي تمنحنا من التحديدات ما لا علاقة له مع الشعر أو الكتابة من ناحية البنية والماهية، وهكذا :

لا يوجد أنف يشبه أنف (جياكومتي).

ولا ثور مذبوح مثل ثور (رامبرانت).

ولا مسيح أصفر مثل مسيح (غوغان).

ولا حصان مثل حصان (الجورنيكا).

ولا أحذية فلاح مثل أحذية فلاح (فان كوخ).

ولا توجد بعد امرأة تشبه أياً من نساء (ماتيس).

فالرسام شخص يحب المتعين من الأشكال ولا يهتم بأوهامها- ذلك لأنها هي التي تخونه دائما قبل الشروع في الرسم - فهو إذن لا ينتظر أن يقول الشيء بل يضعه أمامنا. فإذا كان الشاعر يضع الوجود أمامنا بواسطة إشاراته وعلاماته اللغوية، فإن الرسام يجعل من الإشارات والعلامات أشياء عينية. ولكن لنفحص الصورة الشعرية مرة أخرى. فحين أقول وبلغتي العربية «شجرة» فإني أحمل «الشجرة» (الكلمة) طاقة الشجرة نفسها بل إنني أكتب الشجرة. فالشعر أيضا يحاول وبعناد أن يحقق نظام كتابة الفكر وليس نظام الكتابة حول الفكر، ويذهب جابر بن حيان إلى حد القول إنه (لو بلغت اللغة - أي طريقة استعمال الحرف لحديه المنظور والمسموع - كمالها المنطقي لجاءت كلماتها مساوية لأشياء العالم الخارجي ثم لجاءت أحرف الكلمات مقابلة لطبائع تلك الأشياء). ولكن لنر الأمر من جانب آخر ولنفترض أنني كتبت شجرة باللغة البولونية. هاهنا تظل الكلمة مجرد إمكانية لكتابة شجرة بالنسبة لي أنا غير البولوني وحتى حين أترجم الصورة الشعرية عن البولونية فإني كمن يعارك المكنات إلى الحد الذي يجعلني أمام مسؤولية كتابة الصورة الشعرية من جديد لذلك يمكن القول بأن الصورة المرسومة تظل قادرة على التحقق أمام الجميع، كونها صورة الوجود من خلال الشكل الذي نجعله فيه عاماً ومن نصيب الجميع . ولكن كيف يتم لنا فحص تلك الصور؟

تعال يا صديقي لنأخذ مثالاً آخر. يتعلق هذا المثال بالدمى الكثيرة التي تعود إلى عصر ما قبل السلالات في العراق. سيكون مضحكاً أن نصفها من منظور علم التشريح ، بعد أن أفلتت من قبضته ، وهي بالنسبة لقوانينه مشوهة وغير منضبطة. وعلينا أيضاً أن نفلت بها من فخاخ التحليل النفسي فهو بدوره يجد فيها ضحيةً سهلةً لموضوعاته الأساسية فليس أسهل من أن ندعي بأنها تتراوح ما بين عالمي المعتقد الديني والجنس. دعنا نقف في حضرتها بصفتها وجودا مستقلاً عن كل سببية قبل الوقوف حتى عند العوامل الشخصية لصانعها فهذه الأخيرة كفيلة حقاً بحجب بصرنا لو منحناها سلم الأولية، ولسوف تجد يا صاحبي، بعد تجردنا النبيل ، بهاء مقام صورتها جلياً كالنهار، إذا ما طالعتها بعين وعيك الجنيني المعفى من زهو كل علم وقالبٍ وكل مقولة وجدانية.

ففي البدء دع وعيك يتشرب بالبناء، ولينس أن هناك كيفيةً باطنةً لمسلك ظهور موضوع وعيك، وأبدأ من تسليم أمر تلقيك إلى بنى الدمى كما تظهر لك. أحيانا لم يكن النحاتون يعمدون إلى التقليل من أهمية بعض أجزاء دماهم لإثارة الاهتمام بالأجزاء الأخرى،

فنون



حيث تظهر الدمى بكل تفاصيلها، فبعض تلك الدمى لا يظهر بجسمه على حساب رأسه، فيما غالباً ما يركز النحاتون على جزء من الجسم، متناسين الأجزاء الأخرى، كما يحدث مع الأثداء مثلا. فنحن أمام كيميائية العناصر الظاهرة التي تلعب جل الدور في تشكيل نوعية دهشتنا أمام هذه المنحوتات، وهي الكفيلة بإحالتنا إلى ما شاء الله من المقابلات.

إن هذه الدمى، في مجموعها تسلمنا بعوامل بنيتها إلى طريقة ظهور أشكال الطبيعة الأخرى فمنها ما يظهر على شكل حشرة الخنفساء ومنها ما يظهر كما لو أنه على شكل رأس أفعى أو رأس الطائر، وهذه الأشياء حقاً – أقول الأشياء – هي الكفيلة بتفسير مظاهرها. ولو وقعنا يا صاحبي في عشق الشعائر المقدسة لعبادة الأم لحجبنا جمال تلك المنحوتات ولضاع الكثير من أسباب فرادة تجليها . فلكل نموذج ملامحه الفردية للظهور والتي قد لا تتكرر في نموذج آخر. هذه الدمى يا صاحبي توقظ أشكالاً محت أشكالاً لم نكن نتوقعها. إنها قبل كل شيء تعبر عن حرية حياة أشكالها وحرية مخيلة صانعها. إنها بعد هذا وذاك نتاج توحيدٍ لعيناتٍ من أشكال هذا العالم ومواشجة لأصدائها المتباعدة فلا يمكن لنا أن ننفعل بحياة الأشكال من غير أن نمنحها أنفسنا كلياً، عاريةً قبل كل شيء من كل المفاهيم والأحكام القبلية وهي الكفيلة باتصافنا بالذوق وحسن التلقي .

حاشية:

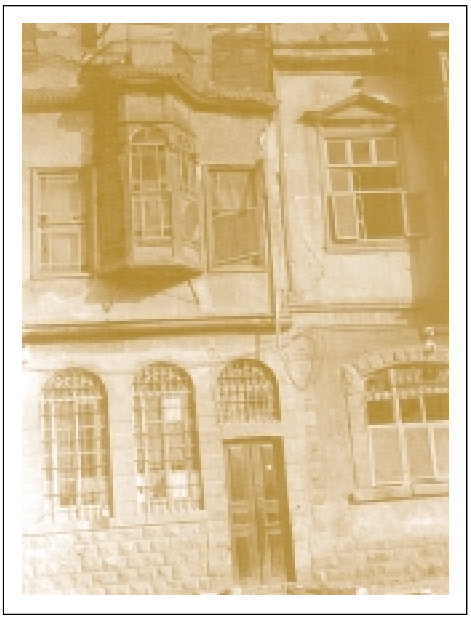
(الجمال ليس ما نصنعه نحن ولكنه منا أيضاً)

هذا ما يكتبه الرسام. وهو لا يقصد تعريف الجمال بقدر ما يحاول أن يعترف من خلال الوصف. فالصنيع الفني، مهما ادعى الاكتمال يظل منهمكاً في بحثٍ مستمرٍ عما ينقصه، ذلك الجزء غير المرئي والفالت منه والذي يوحي بانتمائه لنا أكثر من ارتباطه بما نصنعه. ومن طرفٍ خفيٍ يعبر الرسام عن حيرته هذه بقوله ساخراً:

(ليس بمقدوري الآن أن أرتدي حذاء لوحتي، ماذا فعلت إذن ؟) إن الحذاء الذي اتخذه الرسام في رسالته مثالاً على واقعةٍ موضوعيةٍ لا تنتمي بتجردها المادي إلى عالمنا الروحي إنما يشكل مثله مثل أي شيء يتخذه الفنانون ركيزةً لأيقوناتهم حاجزاً بينهم وبين ما يفكرون به. ولذلك يقول عمار داود: (العالم بالنسبة لي هو واقعه وليس نواياه). ذلك لأنه يريد أن يخلي العالم من مشيئته المستترة بصفته وليد تقاطعات وتقابلات لا يشترط في حدوثها أن تكون مادية. إن رؤية التمثال يخرج من الحجر برأي هذا الرسام هي بمثابة ذهابٍ إلى الفكرة وليس قدوماً منها. وهذا ما يعبر عنه بقوله:

(إذا كان تمثال أنجيلو(داود) فكرةً عن نبيٍ قويٍ فلا بد لهذا من أن يصارع الحجر كي يظهر لنا).

وأيضا بقوله: (الفن هو سبيل عمل، قبل أن يكون سبيل تفكير). إن الآلية التي ينشط الفنان في تكريسها بصفتها ملمحاً مختبرياً للفن إنما تهدف إلى تبني مفهوم العمل من أجل الجمال بصفته ضالةً لذاته لا بصفته محاولةً مؤكدةً للوصول إلى الجمال. وهو هنا إنما يهب الفعل الفني معنىً آخر يقع في منأى عما يمكن أن يؤدي إليه، يقول:(ستجد الجمال حيث كففت عن استهدافه بل بعد أن ضيعته أو نفيته).■



فنـــون

دمشق القديمة بدون أبواب

الفصل الأخير من تدمير الذاكرة المعماريّة

أسعد عرابي *

يعتصر الألم قلب محبي دمشق القديمة لما آل إليه مصير أغلب أبواب حاراتها العريقة. هي التي اختفى أعظمها منذ ما يقارب من السنتين، ثم تسارع إيقاع هذه الظاهرة فتفشّت بآلية مريبة. تحوم إشارات الاستفهام حول براءتها والتباس دور من يقع خلف تسويقها.

والمشكلة السرطانيّة تتمثّل في شيوع استبدال الأبواب الخشبية العريقة والرهيفة الصناعة بأخرى حديثة مصنّعة بطريقة عشوائية من الصفائح المعدنية المبتذلة، سيطرت هذه الظاهرة المريبة على أغلب بيوتات الأحياء التي قصفها التحديث «الأيكوشاري» المشبوه في الستينات.

وإثر الإدعاء الرسمي بحماية ما بعد السور، أوقف الهدم بضغط اليونسكو وسواها وظل ما بقي (خاصة مابين حي العيبة وسوقساروجه) في حالة متهافتة من التداعي بانتظار أن تسقط لوحدها أو تتحول إلى خطر عام فيعاد تشريع هدمها بالتحالف مع تجار العمارات البرجية هو ما حصل فعلاً بالقرب من مساحة المرجة ومشتقاتها.

لنتصّور مجتمع محاك بأساطير زكريا تامر وتيسير السعدي وحسيب كيالي، يستيقظ ذات يوم فيفاجأ بختم أبواب المدينة بالصدأ المعدني الغثياني، ممهوراً بزخرفة إشارة «الضرب» بما تثيره رمزيتها من محق ذوقي، ونفي وطمس وإلغاء مابقي من الذاكرة المعمارية.

هو ما أصاب سابقاً سبل السقاية العريقة، «لمياة

* فنان تشكيلي وباحث في علم الجمال من سوريا.



الفيجة» وأضرحة الأولياء ودكاكين العطارين والخطاطين وسواهم من صناعات المدينة. هكذا اختفت من مداخل حي سوق ساروجة ومعبر مواقع حارة الورد، ومحيط حمام الأرماني وصولاً حتى الميدان عبوراً بعين الكرش وشارفت القيمرية وباب توما متجاوزة «سور» مديرية الآثار الوهمي.

يحضرني رمزياً ما جرى في مجتمع مسرحية «وحيد القرن» ليونسكو: يستيقظ الجمع ذات صباح فيبغاتهم وجود حيوان «وحيد القرن». ثم يصابوا بعدوى قرونه، فتنبت تدريجياً من جباههم واحد إثر الآخر ولا تغلق الستارة إلا على بطل المسرحية وهو يقاوم قرن جبينه. إنه نفس الوزير الذي رفض أن يشرب من ماء «نهر الجنون» لتوفيق الحكيم، شرب منها الشعب وملكه واتهموا الوزير بالجنون ففضل الرحيل والتنازل عن الشراكة في الجنون الجمعي والخروج من منصبه.

ذلك أن أصبع الإدانة لا تتجه فقط إلى «مافيا» تهريب هذه الأبواب وإنما أيضاً إلى «مجتمع الجنون» الذي لا تعترض فيه الزوجة أو الجار أو الوالدة أو الأقرباء على مثل هذه التنازلات. اذا كنا نجد بعض العذر للساكن الوافد من آفاق ريفية أو بدوية (بحكم التّهجير والهجرة الفوضوية) على تواضع التصاقه بالمكان. فإننا لن نجد أي عذر لمواطن يحمل ذاكرة هذه الأبواب نفسها، يتخلى عنها كما تتخلّى السلحفاة عن درعها بما يحمله الاثنان من بعد وقائي روحي يجعل من الباب صفة للمحراب أيضاً.

بعض من هذه الأبواب خارجي رئيسي، وبعضها داخلي تجمعهم الصناعة الزاهية التي تجعل من شرائح خشب الزيتون نحتاً وحفراً ملوناً بالطريقة المعروفةً «بالعجمي»، والمدرّعة بترصيعات معدنية، والمجهّزة بمطارق وأقفال ومزاليج غاية في الرهافة. قد يُعلق عليها نقل حصان «وشبة» «وخرزة زرقاء» تعويذة. كما كانت هناك أبواب سرية تقود إلى أنفاق للهروب، لما عانت المدينة من اجتياحات. يظل الباب رمزاً روحياً في طرزه. كتبت عن نماذجه عشرات الأطروحات الجامعية ووصلت نماذجه الأندلس بالكتابات الشطحية مثل: «يا مفتحّ الأبواب إفتح لنا خير الباب» أو : «والغبطة مستمرة» بعضها كان يفتح آلياً مع ارتفاع حرارة الشمس. عندما مرت سنابك «تيمور لنك» لم تسرق الأبواب، وإنما سرقت صنّاعها من مثال أحمد بن عربش، لينتقل طرازها إلى سمرقند، يكتب ابن خلدون في ذلك الوقت في مقدمته «أول مايفسد في المدينة بعد الموسيقى العمران».

ليس من الصعب تقفّي مصائر هذه الأبواب، هي معروضة بصورة مفضوحة في بعض دكاكين ومخازن نجاري السياحة وبالذات في حي «مونو» في بيروت، نعثر على نماذجها في العديد من ديكورات «باراته» ودور اللهو ونواديه الليلية، (زُيّنت إحدى المداخل ببوابة حي كاملة)، مخازن متخمة بعشرات من الطرز المعروضة للبيع بما فيها المزيّنة بشمسيات الزجاج



المعشّق، أما المستودعات فتحفظ الآلاف، لذلك فإن أغلى سعر فيها لا يتجاوز الألف دولار للسواح، وهذا يعني ان المالك تخلى عنها مقابل مبلغ زهيد لا يتجاوز المئة دولار أي خمسة آلاف ليرة سورية، (يؤكد التاجر أنها صناعة يهودية!). تعكس حركة تجارة هذه الأبواب بين دمشق وبيروت نوعاً من النشيط السياحي المشترك والحر، والذي لا يعنيه سوى الكسب المادي.

لاشك في أن استباحة العمارة الذاكراتيّة ترسّخت بسياسة تسويحه، أي تسويح الثقافة أو ثقافة التسوّح. فقد تحولت أغلب الدور المعمارية في دمشق القديمة (التي نجت بمعجزة من «بلدوزر» التحديث والتداعي) إلى مطاعم وفنادق ومواقع لهو ومطابخ ومقاه ومنتجعات.

العبور من البوابات الثلاثة:

حتى ندرك عظم التراكم الروحي الجمعي في صورة «الباب»، ينبغي علينا أن نراجع الخصائص التنظيمية لمدينة دمشق: مدينة العبور والمبادلات والاجتياحات العسكرية بسبب موقعها المتوسّط على طريق الغزوات والقوافل. هو ماتكشفه طبقات الترميم في سورها المزدوج العريق والمخندق بمجرى ماء نهر بردى، والمرصع بالأبراج الدفاعية الدائرية الشكل. لعلّ أبرز ما فيها بواباتها الضخمة المزدوجة.

هي التي تضرب نطاقاً من الحماية الدفاعيّة حول التّسيج الحضري، لا تفتُح للغريب إلا من خلال مزالجها العملاقة، خاصة وأن العديد من المقابر والصناعات الملوثة (مثل الدباغة) تُطرد خارج السور، مثلها مثل قوافل المبادلات، والمنتجات البدوية، تحطّ رحالها خارج السور، هو المفتوح بعدد من البوابات المعدنية العملاقة التي تعكس أسماءها الخطط الكبرى، والتقسيم «الديموغرافي» للأحياء والملل والطوائف وأنواع الصناعات. «فباب شرق» مثلاً كان دوماً معقلاً للسوريان اليعاقبة. هي سبعة أبواب، ولكن يقول أحد الشعراء القدامى في العصر الإسلامي:

«دمشق في أوصافها جنّة خلد راضية
أما ترى أبوابها قد جعلت ثمانية»

هو مايشير الى زيادة أحد الأبواب في العهود الإسلامية ثم أُضيف آخر، وهما «باب السلامة» و«باب الفرج» وذلك لأن ابن عساكر يؤكد «سباعية» عددها الرمزي، الموروث منذ العهد الآرامي (في الألف الثاني قبل الميلاد). والذي تراكم ارتباطه بالكواكب السبعة عبر العهود الهلنستيّة (اليونانية والرومانية والبيزنطية) بعد الآشورية والملدانية والفارسية، وصولاً حتى النبطلية التدمرية، وذلك كما يلي:

١- باب كيسان (زحل) ٢- باب شرقي (الشمس) ٣- باب توما (الزهرة) ٤- باب الصغيرة (المشتري) ٥- باب الجابية (المريخ) ٦- باب الفراديس (عطارد) ٧- باب الجينيق (القمر).

في عام الفتح الإسلامي ٦٣٦م دخل خالد بن الوليد من باب شرقي، وعمرو بن العاص من باب توما وأبو عبيدة الجراح من باب الجابية، ويزيد بن سفيان من باب كيسان، وهكذا فلكل بوابة تاريخها الدمشقي الخاص من مغوليّة وتيمورية إلى صليبية وأيوبيّة أو



مملوكيّة وصولاً حتى العثمانية. وقد اعتلت الأبنية السكنيّة العشوائية اليوم بعضاً من أبراجها وبواباتها المزدوجة.

يضّطر الغريب أن يعبر من محطّة تمتّع وصدّ ثانية، هي البوابات المزدوجة الخاصة «بالخطط» (الأحياء السكنيّة). كانت تشكّل كل وحدة منها نسيجاً مستقلاً، خاصة في نظامها الأمني. توصد عند اقتراب المساء في الخامسة عصراً فيهدأ كل شيء، وتنام الدنيا حتى صلاة الفجر، فيبدأ الإبكار بالسعي في كسب الرزق والمعاش اليومي. من أشهر هذه البوابات (التي تناولت بعضها مخالب الاندثار):

«الآغا والخواصين والسريجة ومصلّى والهوى والآس وزقاق البرغل والشويكه وبوابة الصالحية وعين الكرش وساروجه». ناهيك عن العمارة البنائيّة المتاهيّة التي تجعل للزقاق مدخلاً صريحاً دون استكشاف المخرج بالسهولة نفسها. هو ما يفسّر اقتلاع بعض الأحياء بكاملها أحياناً بهدف الطمأنينة الأمنية. وذلك منذ سّينات اختفاء «حي البحصة» الخاص بالخطاطين وانتهاء بثمانينات رفع دكاكين حي الوراقين (المسكية). مروراً بسوق الهال الشعبي للخضار والفواكه والتشويه الدائم للحمامات والخانات والأضرحة والسبل وسواها.

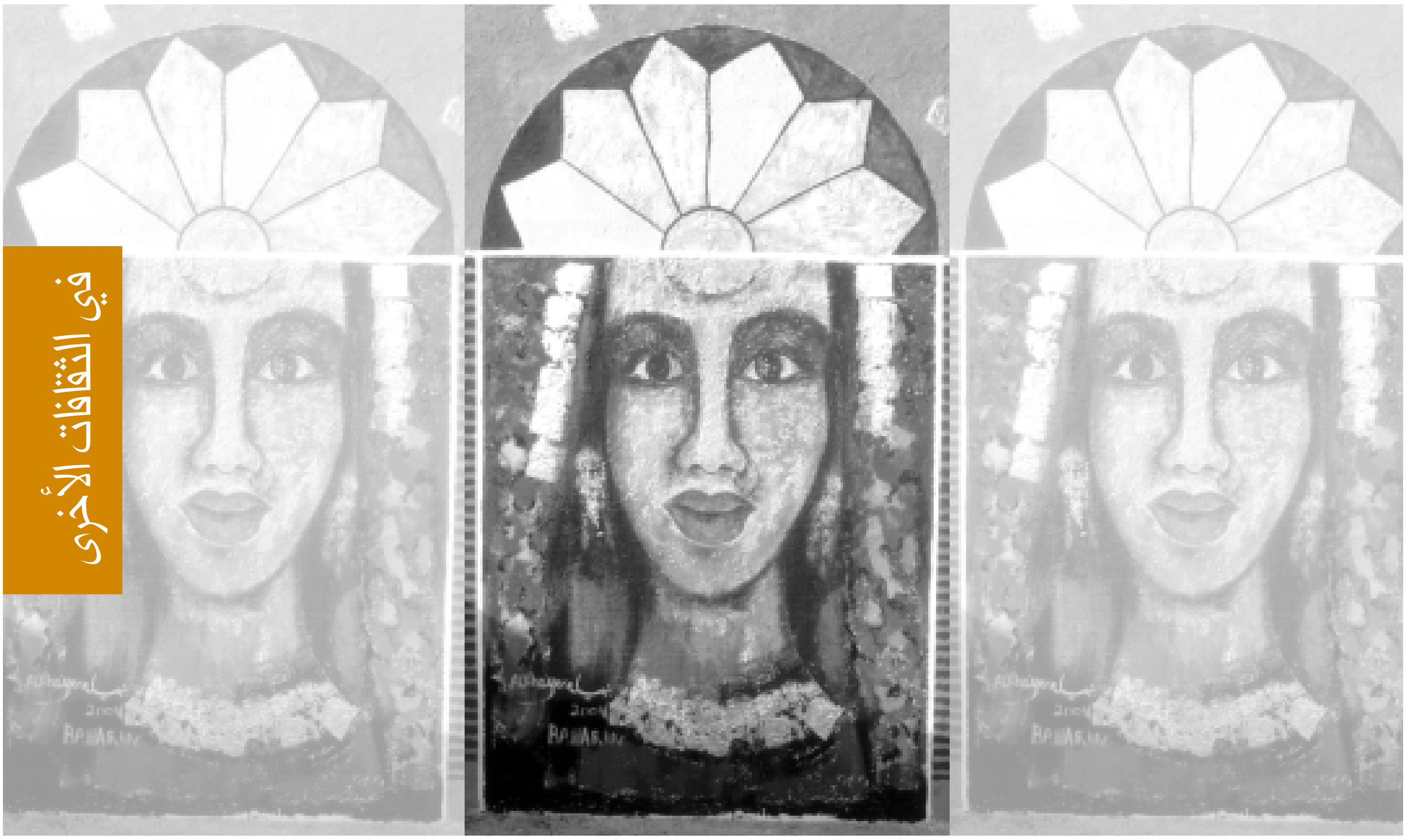
يمثّل «باب الدار» الخارجي إذن المحطّة الثالثة في هذا العبور البرزخي المتدرج، غالباً ما يتضاعف بباب ثان خلفي أخفض ارتفاعا حتى يحّي الزائر هامته قبل انقياده في دهليز طويل إلى بواطن فراديس الباحة والقرداعة والفسقيّة والإيوان، وأشجار الليمون واللّباد وسواها.

إذا فقدنا (أوكدنا) هذه الأبواب اليوم - فنحن بانتظار اختفاء البوابات الأكبر، لم لا؟ فنحن من أشّد الشعوب ندباً ونواحاً على التراث، ومن أشدهم كرماً وتسامحاً سياحياً في التفريط به.■

مراجع وإحالات

Brigid keenan, Damascus, 2000 safingest internatiional S A.
Marwan Musselmani, “Les maisons daumascènes” 18-19 siecles, Ed. Zouhair Wafa.

الشام الجديدة: صلاح الدين محمد ١٩٩٦ - دمشق.
أبواب دمشق: د. قتيبة الشهابي. دمشق ١٩٩٦م، وزارة الثقافة.
دمشق الشام: د. عفيف البهنسي - المكتبة العمومية - دمشق دار الجنوب، تونس ١٩٨١.
تاريخ دمشق: ابن عساكر - تحقيق صلاح الدين المنجد ١٩٥١ ، دمشق.
خطط الشام: د. محمد كرد علي ، دمشق ١٩٧٨.
عدة دراسات ميدانية منشورة للمؤلف حول «البيت العربي وتدمير المدن».
المقدمة: ابن خلدون.



التفاعل بين الثقافتين

« تمثلات وتأملات مستقبلية »

حسام الخطيب *

نحو ثقافة جديدة تجمع الدينامية والأنسنة:

شهد العقد الأخير من القرن العشرين وبضع السنوات الأولى من القرن الحالي علامات تزايد واضح في الدعوة إلى التفاعل بين الثقافة الأدبية والثقافة العلمية التقانية. ولكن خلافاً لما حدث في الماضي لم تعد الثقافة العلمية التقانية شديدة الاتكاء على الخيال الأدبي. بل إن التقانة بالذات هي اليوم الجانب الأكثر تأثيراً في الثقافة الأدبية. ومن الناحية الذرائعية الخالصة يبدو الأدب بحاجة إلى الإفادة من الواقع التقاني والخيال العلمي حتى يضاهي التطلعات الخيالية للأجيال الجديدة. وهذا الدعم المطلوب يمكن أن ينظر إليه من خلال الناحيتين التاليتين على الأقل :

الناحية الأولى : هي الناحية التحصيلية literary scholarship، أي دراسة الأدب وتحليله وفهمه، وتشمل النقد الأدبي، والأدب المقارن (دراسة الأدب بالمقارنة)، والتاريخ الأدبي، والتحليل الأدبي، ومختلف أشكال الدراسات الأدبية واللغوية، وهذه الأشكال من التحصيل الأدبي ليس لها مشكلة مع التقانة بمختلف مستوياتها. فالكتابة أصلاً صنعة تقانية تطورت مع تطور تقاناتها منذ عصر النقش على الحجر، إلى عصر الريشة ثم الكتابة على الورق المصنوع (بدلاً من الجلد)، إلى عصر الآلة الكاتبة، وأخيراً إلى عصر النص المفرع hypertext والأنظمة الحاسوبية المتوالدة يومياً. ومع تطورات العلم والتقانة، تطورت على مستوى شبه مماثل وعلى أساس مواكبة التطورات التقانية، طرق الكتابة وإنجازاتها وكشوفها في مجالات التحصيل الأدبي. وقد فتحت هذه التطورات آفاقاً ممتازة لفهم الظاهرة الأدبية وتثبيت أسس الأنساق المعرفية المختصة بدراسة الأدب، بحيث نجد التحصيل الأدبي في بداءة هذا القرن لا يختلف في موضوعيته وجنوحه إلى تشريح الأدب والنقد اختلافاً كبيراً عن العلوم الأخرى من ناحية الحاجة المتزايدة إلى تطبيق التكنولوجيا والإفادة من منجزاتها المتوالدة. وقد أصبحت الآن القصائد والروايات تشرح وتفكك ويعاد تركيبها وتدرس نقاط الارتكاز فيها، كما تدرس ذبذبات لغتها وطرائق التعبير فيها. بل يعاد تقديمها عن طرائق تقنيات النص المفرع، وهذا موضوع لا خلاف عليه ولاسيما عند كل من أتيح له أن يتقن استخدام الحاسوب في مجالات تقصي طبيعة تركيب النصوص.

الناحية الثانية، وهي ناحية الإبداع، يمكن أن تكون موضع آخذ ورد. وسوف نتوقف عندها ملياً لنظهر مدى انشغال الفكر الحديث بهذه المسألة ولندعو المؤسسة الأدبية العربية لأن تكون أكثر انفتاحاً لهذه المغامرة الجديدة في الإبداع.

إن آفاق النص المفرع hypertext والكتابة

* باحث وأكاديمي من سوريا يعمل في جامعة قطر.

الحاسوبية، والإمكانات التي يقدمها الحاسوب للمبدع تشير كلها إلى أنه في المستقبل – ربما غير البعيد – سيكون للحاسوب شأن أي شأن في مجال تسهيل العملية الإبداعية بإزالة العوائق من دربها، وتمهيد الطريق لارتيادها آفاقاً بكراً لم تعرفها الإنسانية من قبل، وذلك بفضل التزاوج المنتظر بين العقل الموهوب والإحساس المرهف والآلة الذكية. وتشير تجربة الفنون غير القولية إلى أن الآلة الذكية قد أصبحت جزءاً من العملية الإبداعية في الموسيقى والرسم والنحت والفنون الأخرى. ومع أن الشعر هو أبعد الفنون القولية عن طبيعة الآلة فقد ظهرت مجدداً نزعات في اتجاه التأكيد أن إنتاج النص المفرع فيه الكثير من طبيعة الشعر الإيحائية. ويبقى صحيحاً أن الأجناس الأدبية الأخرى الأقرب إلى الموضوعية مثل المقالة والقصة والمسرحية قد قطعت حتى الآن شوطاً لا يستهان به في مجال التفاعل مع الآلة المبدعة. وتسعى بحوث الذكاء الاصطناعي إلى إكساب الآلة القدرة على تأليف المقالات وتلخيصها، كما أصبحت معروفةً النظم الآلية لإنتاج القصص من خلال: صانع الحبكة، وصانع العالم الروائي، ومحاكي الأحداث، وناظم السرد، ومولد النص. أما بشأن المسرح فإن التقدم التقاني جعل كل شيء ممكناً على منصة العرض، ويشمل ذلك التقديم الحي لتيار الوعي والحوار الداخلي والمعارك الطاحنة، وغيرها من الأساليب العويصة.

والملاحظ أنه منذ مطلع التسعينات بدأت في الغرب، ولاسيما في التأليف الأكاديمي في الولايات المتحدة الأمريكية، دراسات متعاقبة حول التقارب الضمني وغير المنظور بين منطلقات الإبداع وفلسفته ومنطلقات التكنولوجيا وفلسفتها على الرغم من التناقض الظاهري الذي يصعب إنكاره. وهناك أفكار ودراسات واجتهادات كثيرة لا يتسع لها المقام الحالي، ونتج عنها مصطلحات كثيرة تدمج كلمة الثقافة بكلمة التكنولوجيا، ومنها مصطلح راج بعض الشيء وهو مصطلح technoculture وهو لا يعني بالضبط الثقافة الخاصة بالتقانة بل لعله الثقاتقانة ١، أي الاندماج بين الثقافة والتقانة.

تمثلات أربعة تمهد طريق التفاعل

ومن أجل أغراض البحث الحالي سنعطي فكرة موجزة عن أربعة تمثلات مفصلية لهذا النوع من التنظير، وبكثير من الإيجاز لأن المسألة متشعبة، وفيها أخذ ورد وتداخل. وهذه التمثلات الرئيسة هي:

- الحداثية (٢) والتكنولوجيا.
- الشعر والتكنولوجيا.
- القصص الإلكتروني والكتاب الإلكتروني.
- الخيال العلمي (جسر الأمان).

أ. الحداثية والتكنولوجيا:

إن أغرب ما يمكن أن يتصوره الإنسان هو التقاء الحداثية مع التكنولوجيا. وعلى الرغم من أن تطلع الثقافتين إلى المستقبل لا إلى الماضي يعد مناخاً مواتياً للقائهما، فإن المنطلقات الظاهرية تعطي انطباعاً شديداً بالتباعد، ولا سيما في نطاق التفكير النقدي المتواتر. وإذا تجاوز الإنسان المرددات الشائعة عن جمود الآلة وبرودتها وحدتها، وبالتالي تناقضها مع التفجرات الرؤيوية للحداثة، وكذلك إذا وسع نطاق الرؤية الأدبية لجماليات الشكل ليجوبَ العالم الرحب لإبداعات الفن فإنه سيجد تلاقياً متيناً بين جماليات الحداثة بمعناها الفني الواسع وجماليات الآلة الذكية المرهفة القادرة على تجاوز المسافات والأزمنة من خلال آليات السبرانية والتحكم عن بعد، وكذلك آليات الضغط المركز، بحيث أصبح العالم أو العلم يختصر في رقاقة chip صغيرة توضع في الجيب أو تعلق على الخاصرة.

ولو وقفنا عند آليات السبرانية وحدها سنجد أن عمليات التحكم عن بعد تعني الخروج عن قيود الجسد والمادة الجامدة، والاتصال بالناس والأشياء دون خيط من الوسائط الملموسة، أي الارتفاع إلى أجواء متجاوزة للمقيد والملموس والثقيل والبطيء. أو لم يكن ذلك حلم الإبداع الأدبي وطموحه منذ بدء الاستشعار الأدبي لطبيعة الإنسان والكون؟ أليست هذه الشفافية الخارقة متوازية مع محاولات الحداثية أدبياً وفنياً للاختراق والامتداد والتوهج في عملية تجاوز للمحابس والقيود التي يرسف الإنسان في أغلالها؟

بل أكثر من ذلك، أليس من الواضح أن كلاً من الحداثية والتقانية، تلتقيان في تطلعهما الدائم إلى المستحيل الممكن (بعبارة أرسطو) ونأيهما عن البُنى المفهومية الثابتة، والمردات الصارمة، وسعيهما الدائم لتجاوز كل لحظة إلى ما بعدها، فكل تحديد لذاتهما يقود إلى ما بعده (التكنولوجيا ثم التكنولوجيا الذكية مقابل: الحداثية ثم ما بعد الحداثية)، بحيث تظلان في حالة تطور متوالد ومغامرة مستمرة في تعريف ذاتهما إلى درجة أنهما تتعرضان باستمرار إلى تطورات متغايرة في المفهوم.

وأخيراً: أليس التفكير الحداثي قاصراً دائماً عن مجاراة المغامرات الفائقة للنصوص الحداثية والمنجزات الفنية الحداثية، تماماً مثلما أن التفكير العلمي أصبح اليوم لاهثاً وراء الإنجازات شبه الخيالية للتكنولوجيا، بشهادة العلماء أنفسهم؟

أو لم تكن نصوص مارسيل بروست وتوماس مان وجيمس جويس سباقة لأي تفكير حداثي، وهل انبثق التنظير الحداثي إلا من جسارة مغامرة مثل هؤلاء الكتاب؟ إن هناك الكثير الكثير مما يمكن أن يقال في هذا الموضوع، ولكن يكفي – هنا – أن نذكر أن جماليات الإبداع الأدبي التي بدأت إشعاعها في مرحلة هؤلاء الكتاب الثلاثة ومن لف لفهم، مثّلت انبثاقات جديدة للمفهومات النظرية والنقدية والجمالية اللاحقة، تماماً وتوازياً مع مبتكرات المغامرة التكنولوجية في مطلع القرن العشرين، التي انتقلت بالتدريج من الكرة الأرضية إلى الغلاف الجوي، ومن ثم قفزت إلى مرحلة السبرانية وغزو الفضاء وما جره ذلك من نظريات علمية عاصفة وجماليات لم تعرفها الإنسانية من قبل. كذلك يجب ألا ننسى أنه في تركيبة البنية الروائية لجيل المبدعين في تلك الفترة (ولاسيما جويس وبروست ومان) كان هناك تأثر كبير بمنجزات التقانة في مرحلتهم الزمنية بحيث أصبح دور العين والأذن أكثر رهافة وأكثر قدرة على تجاوز قيود الجسد إلى عالم مغامرة الأفكار، ربما تأثراً بمنجزات الهاتف والتصوير والسينما التي كانت علامات بارزة في اتصال الناس بتجربة الحياة إبان تلك الفترة. ثم إن حركيات السرد وقفزات الرؤية في أعمال هؤلاء (مع التفاوت الشديد بينهم بالطبع)تمثل نقلة نوعية من عالم الجماليات السكونية إلى عالم الدهشة وتجاوز القيود الملموسة إلى ما هو أبعد من المحسوس.

ويكفي أن تخطر للإنسان خاطرة مثل استطاعة جيمس جويس في رواية «يوليسيز» أن يركز مناخ حياة كاملة من خلال يوم سردي واحد في مكان واحد (دبلن)، إذ هي مشروع جمالي سابق لفكرة الرقاقات chips التي تقوم على أساسها معظم فتوحات التقانة الذكية.

ومن المفيد أن نتذكر هنا أن فكرة النص التكويني لجوليا كريستيفا ولدت في وقت واحد في ستينات القرن العشرين مع فكرة النص المفرع hypertext لتيد نيلسون، وأن التطورات اللاحقة للفكرتين في الأدب والحاسوبية ظلتا متزامنتين، وازداد التفاعل فيما بينهما بخطوات حثيثة، وأخذ يتطور حتى أصبح تلاحماً في العصر الحديث، سواءً من ناحية إنتاج النص نفسه، أو من ناحية دراسته وتحليله وتفكيكه. (٣)

ختاماً، إن كل سؤال من الأسئلة المطروحة حول هذا الموضوع يولد إجابات وتساؤلات واعتراضات لا بد من الاعتراف بها.. لكن مما قد يساعد على استبصارات أفضل هو تذكر التجارب الفنية الحديثة لخلق جماليات متصلة بالتكنولوجيا، بحيث تكون حسية ورؤيوية ومحلقة ومغامرة في آن واحد. (٤)

ب. الشعر والتكنولوجيا:

إن الكلام على الحداثة والتكنولوجيا لا بد أن يفترض سؤالاً لاحقاً أو تساؤلاً إنكارياً حول علاقة الشعر بمزاعم التلاقي بين الثقافتين. ويزيد الأمر تعقيداً أن أهل الشعر من مبدعين وناقدين نأوا بأنفسهم دائماً عن عَرَض الدنيا الذي تمثله التكنولوجيا على وجه الخصوص. وينطبق هذا الحكم على الماضي والحاضر، ففي منتصف القرن الماضي تتابعت تأكيدات سي. بي. سنو وألدوس هكسلي وغيرهما من مفكري العصر حول وجود ثقافتين منفصلتين، هما الثقافة الأدبية والثقافة العلمية. وإن

كانوا اختلفوا حول تنبؤاتهم بشأن التلاقي أو التباعد بين الطرفين من خلال التطورات الثقافية والحضارية والعلمية المتوقعة آنذاك. ولم يقل أحد إنهما نقيضان إلا نادراً. ولكنهم جميعاً دعوا إلى المصالحة مع ميل إلى التنبؤ بصعوبة ذلك لأن تطورات العلم والتقانة تسير بخطوات متسارعة قد تؤدي إلى تراجع الشعر واضمحلاله في رأي الكثيرين منهم.

إلا أنه لوحظ منذ أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين أن فتوحات التكنولوجيا والجماليات التي رافقتها أو تولدت عنها قاربت جداً بين العلم/التقانة والشعر. إن تميُّز التقانة الحديثة بالخفة وسرعة الحركة واللطافة والاختراق والمغامرة الدائبة تقترب يومياً من مفهومات المغامرة الشعرية الإبداعية. إن الشعر والعلم يمثل كل منهما نظرة اختراقية لجوهر العالم وطاقته وأيضاً لجوهر العالم الداخلي للإنسان. وهما يشتركان أيضاً في لغة واحدة وإن اختلفت في شكلياتها. فهما يتصارعان من أجل التوغل في، أو السيطرة على، جوهر الكينونة ومظاهر العالم الخارجي مستندين إلى فرضيات استقصائية مصوغة بصياغة لغوية، والعلم يطور هذه الصياغة إلى تقانة ذات هيكل خاص وشكل ذي ملامح، وجمالية منبثقة عنه. وكذلك تتشكل القصيدة من خلال صياغة لغوية ذات هيكل وشكل وملامح وتتوهج جمالياتها من خلال هذا التشكل.

وتقول القصيدة مع ي. م. فورستر: ها أنذا ودعك من قائلي. وإن المنجز العلمي في شكل تكنولوجيا يقول الشيء نفسه تماماً. ومن ناحية أخرى لنتذكر أن هذا الشكل قد لا يكون شكلاً مجسماً واضح الحواف وقد يكون لا شكلاً كما هو الأمر في الحسابات المعقدة جداً وآليات التحكم عن بُعد. وقد يصل إلى حد التجريد. وفي العلم أليست الرياضيات هي التجريد الأسمى للمعرفة العلمية؟ وكذلك في الأدب، أليس الشعر هو التجريد الأسمى؟ ولكن يظل كل منهما أسير الصياغة اللغوية مهما تمرد عليها. ومن هنا كانت مقولة إزرا باوند القديمة: «الشعر نوع من الرياضيات الملهمة».

وهنا يحسن أن يتغاضى المرء نسبياً عن اعتراضات ذات وجاهة تتعلق بموقف كلٍ من الشعر والعلم/التقانة من الآخر. فالمعتاد أن الشاعر قلما يعير اهتمامه إلى العلم بل ينظر إليه أحياناً نظرة المستريب. وكذلك يفعل معظم أهل العلم في نظرتهم، وإن كان منهم من يغازل الشعر ويقرضه ويتمثل به، خلافاً لأهل الشعر الذين يفضل معظمهم القطيعة. ولكن في إطار التوافق الوجودي الأوسع لا يبدو مهماً التساؤل إلى أي مدى ينبغي أن يعترف أي طرف بدور الآخر ووجوده ما دامت حقيقة الاثنين واحدة من حيث الجوهر، وسعيهما واحداً من حيث اختراق الحجب والوصول إلى حقيقة الذات والكون الخارجي وظواهر الوجود والبيولوجيا.

أما الشعراء الذين ينفرون من هذه التسوية ويعلنون أن العلم غارق في المحسوس والفجاجة واللاأنسنة، فيمكن أن نذكرهم بأن أهل العلم بدورهم يتصورون الشعر بأنه خطاب بارد وسكوني بلا فاعلية.

ومن الحق أن نلاحظ أن مثل هذه المرددات تتراجع يومياً إزاء تعانق الثقافتين وتأكيدات تفاعلهما والتقائهما عند طرفي المعادلة reconcilience. فكلا العلم والشعر بالنتيجة يبدأ من الملموس يتعمقه بغية التوصل إلى مطلق الحقيقة أو على الأقل إلى ما وراء الظواهر والسطوح. وكل إبداع في أيٍ منهما هو اختراق للمألوف والظاهر واليومي.

ويحسن هنا أن نتمثل بالمقولة الجميلة التالية للكاتب الأمريكي ويلي سايفر، في مقدمة كتابه: «الأدب والتكنولوجيا...»: (٥)

«بين الفن السخيف والعلم السخيف، ربما كان هناك حقاً كل وسائل التأثير السيء المتبادل، ولكن كان هناك دائماً بين الفن الحكيم والعلم الحكيم علاقة أساسية تهدف إلى المساندة المتبادلة والكرامة المتبادلة».

ج. القصص الإلكتروني والكتاب الإلكتروني:

تتوالد التجارب الالكترونية في التفاعل مع الإبداع الأدبي والفني توالداً متسارعاً. فمنذ سنوات كنا نتحدث عن رواية النص المفرع، وكانت رواية «بعد الظهر Afternoon» لمايكل جويس هي النموذج الرائج

لروايات تنتشر الكترونياً وتحتفظ بحد أدنى من الطابع السردي، وفيها مجالات للإضافات، أو التعديل من قبل المتلقي الذي يتجول بحرية بين سطور الرواية ووصلاتها. وبإمكانه أن يضيف، أو يحذف، أو يعدل حسبما يروقه. وهكذا تصبح قراءة الرواية متعة مزدوجة، إذ يمكن للإنسان أن يحتفظ بالطريقة التقليدية التتابعية في القراءة، وكذلك يمكنه أن يقفز من موقف إلى موقف، ومن جوٍ إلى جو. ولكن أيضاً هناك إمكانية التلاعب بالنص وتحويله وفق ما يريد مستخدم الحاسوب. وخلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة نشرت على الشبكة العالمية روايات وقصص قصيرة متعددة من هذا النوع، وبعضها لقي رواجاً وبعضها لم يحرك المستخدمين، شأنها في ذلك شأن الروايات المطبوعة. وكنا حينذاك نتحدث عن فك إسار الرواية من ربقة السطرية والتسلسل القسري للشكل المطبوع وسلبية المتلقي الذي يستمتع دون أن تكون لديه أية اختيارات إيجابية.

ولكن يبدو اليوم أننا على أعقاب تطور جديد هو الانتقال من رواية الهايبرتكست إلى القَصص المتفاعل interactive narrative. وهذا الانتقال يبدو متواكباً مع النقلة الواضحة في خلال بضع السنوات الأخيرة إلى النشر الإلكتروني على حساب الكتاب المطبوع. والملاحظ أن مايكل جويس، وهو من أشهر كتاب رواية الهايبرتكست، شعر بأن هناك نمطاً جديداً من الرواية الإلكترونية بدأ يتهدد إنتاجه، فأوقف موقعه الشهير على الانترنت، وبدأ يتهيأ للمرحلة الجديدة بعد أن أصدر كتاباً جمع فيه تجاربه الحاسوبية ومقالاته مركزاً على أهمية النص المفرع في مجالات التربية والتدريس الأدبي والتعامل مع الأدب نقداً وإبداعاً. (٦) ويلفت النظر أن الكتاب طبع من خلال: «جمعية الأدب والعلم Society for Literature and Science» في جامعة ميشيغن. وإن مجرد وجود جمعية تحمل هذا الاسم يعني الكثير بالنسبة للطروحات التي تقدمها المقالة الحالية.

ويبدو أن الخطوة الجديدة تتمثل في الإمعان في تحطيم السردية التتابعية من خلال تكوين مناخ سردي شبه فسيفسائي، أي يتألف من مقاطع ومشاهد وإشارات وشخصيات مجمعة بطريقة غير عضوية غرضها خلق مناخ سردي يجول فيه المتلقي جولاناً حراً لا يقيده قيد. وتستند هذه التجربة على تفاعل السردية مع التقنية الرقمية، لتقدم قصصاً لا نهاية لها مبثوثةً على الشبكات الدولية وقادرة على تقديم واقعية حقيقية مكشوفة وغير مؤطرة في شكل محدد، بحيث تتجاوز أطر الروايات التقليدية والأفلام والمسرحيات. والغرض – هنا – ليس الانسياب في عالم حالم بل التوغل في واقع الحياة دون قيود شكلية.

ويمكن تلخيص الفرق بين الرواية المطبوعية والرواية المتفاعلة بالنقاط الموجزة التالية:

ليس للرواية المتفاعلة بداية أو نهاية، بل إن نهايتها مفتوحة إطلاقاً. وهذا يذكرنا بالحلم القديم لنوفاليس حول قصص ليس لها أول وليس لها آخر.

تتكون الرواية من أجزاء ملصقة إلصاقاً وليست بالضرورة متطورة عضوياً، في إطار شبكة من الوصلات المتداخلة، مطروحة في فضاء افتراضي ثلاثي الأبعاد، توفره التقانة الرقمية.

تقرأ الرواية المتفاعلة بأشكال مختلفة، وكل منها له شبه قوام نسبي، ولكنه ليس قواماً قابلاً فقط ليقرأ قراءات متعددة على أساس رواية واحدة، بل إن كل قراءة من قبل المتلقي تشكل قصة جديدة.

اللغة في الرواية المتفاعلة (والأصح في القصّ المتفاعل) تميل إلى الميوعة وليس إلى التحديد.

وما زال هذا النوع من القص التفاعلي في مطلع تجاربه. وتعتبر الكاتبة ج. يلوليز دوغلاس من أبرز المبشرين بهذا النمط، وقد اشتهرت من خلال قصتها الرقمية «الأزرق الثاني عشر Twelve Blue». ويلاحظ أن العنوان يحمل رقماً. كما أن عنوان الكتاب يشير إلى حماستها باتجاه الكتاب الإلكتروني البديل (٧). وبالطبع كل ما قدمته الدراسة الحالية يشير إلى اتساع رقعة النشر الإلكتروني ومنافسته الشديدة للنص المطبوع، وهذا أيضاً وجه من وجوه المشاركة بين الثقافتين، إذ يتعرض العلم نفسه بتواتر مستمر للتحدي من قبل مغامرة التكنولوجيا.

د- ثقافة الخيال العلمي (جسر الأمان):

إذا كان النص المفرع هو الجسر التقاني للوصل ما بين الثقافتين الأدبية والعلمية التقانية فإن مشروع الجنس الأدبي الجديد نسبياً الذي حمل تسمية الخيال العلمي science-fiction هو الجسر الأدبي الذي عمل منذ مطلع القرن العشرين، بل قبله بقليل، على تمهيد جو التواصل ومن ثمّ التفاعل بين الثقافتين. وقد تطورت قصص الخيال العلمي تطوراً مذهلاً في خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، ومثلت بالتدريج نوعاً كتابياً هجيناً لا هو أدب خالص ولا هو علم خالص. فإذا كانت روايات هـ. ج. ولز التي تعتبر أساس أدب الخيال العلمي أقرب إلى النواحي الفكرية والأدبية من ناحية الموقف وزاوية العرض والهدف البعيد، على الرغم من مضمونها العلمي، أو العلمي المفترض، أو العلمي الكاذب pseudo-scientific روايات إسحاق عظيموف Isaac Asimov والمدرسة المعاصرة في الخيال العلمي هي روايات تقف تماماً في منطقة الأعراف بين مملكتي الأدب والعلم. وقد قفز أدب الخيال العلمي قفزة مذهلة بعد غزو الفضاء في الستينات وازداد الاتكاء على مضمونه العلمي وأصبح توجيهه واضحاً تماماً باتجاه الإيمان بقدرة الإنسان على مواجهة الحضارات المفترضة فوق الكواكب الأخرى، وطمأنة الناس على مصير الكرة الأرضية، وأهم من ذلك كله تصور التغيرات الصارخة التي تحدثها الاكتشافات العلمية المتسارعة على مستوى الحياة الاجتماعية العامة (تغير المجتمعات وسلوكياتها) وكذلك على مستوى الحياة الفردية (أي نفسية الفرد) والبيولوجية (أي التركيبة الجسدية الداخلية)؛ وقد تطور هذا الهدف تطوراً عظيماً مع تقدم أبحاث الهندسة الوراثية والاستنساخ في أواخر القرن العشرين؛ وما ذلك كله ببعيد عن روح الشعر ورسالة الأدب بوجه عام.

ومن الملاحظ أن تقدم أدب الخيال العلمي كان دائماً باتجاه مزيد من الاتكاء على المادة العلمية ومنجزاتها والانطلاق منها إلى نطاقات ومغامرات أوسع بكثير. إلا أن تقنيتها العامة كانت تتخذ شكل جنس أدبي قصصي على نمط الرواية أو القصة القصيرة، ثم المسلسلات التلفازية المجسمة التي وسعت من شعبية هذا الجنس المهجن من الإنتاج الأدبي، وجعلته في إطار العالم المصنع على الأقل منافساً خطيراً للقصص الأدبي المحض، وكذلك للمسلسلات الأدبية الحوارية؛ وليس بعيداً عن الحقيقة الإشارة إلى أن شيوع هذا الفن أصبح من عوامل تهميش المؤسسة الأدبية في الغرب. ولكن في الوقت نفسه ينبغي الاعتراف أن تطور هذا الإنتاج القصصي، شأنه في ذلك أن أي تطور بيولوجي مهجن، قد ساعد مساعدة قوية على تقويض النظريات التقليدية بوجود هوة لا تردم وتناقض أصولي fundamental بين العلم والأدب. وقد عمل هذا الإنتاج، ربما أكثر من أي عامل آخر، على تمهيد الطريق لردم الهوة بين الثقافتين العلمية والأدبية وعلى دمج الخيال العلمي بالخيال الأدبي ومن ثمَّ تأسيس علاقة مكينة بين الأدب والتكنولوجيا.

وقد دار الحديث حتى الآن حول مصطلح جنس أدبي لا أكثر. ويبدو أن الانتشار المتسارع لكتابات الخيال العلمي في الغرب أخذ يفسح المجال ابتداء من العقد الأخير من القرن العشرين لمصطلح أوسع بكثير وهو مصطلح ثقافة الخيال العلمي Science Fiction Culture.

وتشير الكاتبة كميل باكون سميث، مؤلفة كتاب يحمل هذا العنوان (٨) إلى أن الجواب الطبيعي للسؤال الذي يراود الأذهان حول المصير المستقبلي لحركة ما بعد الحداثة يكمن في الاتجاه العام الذي تمثله كتابات ومنتجات الخيال العلمي.

وواضح من هذا الكتاب أن المؤلفة تنظر إليه على أنه أساس الجسر المستقبلي الذي سيحكم الربط بين الأدب والعلم.

ومع هذا التطلع المشروع والمقنع نظرياً تبرز شكوك واقعية عند المؤلفة وعند مفكرين آخرين في الغرب حول مصير الخيال العلمي نفسه بسبب خضوع إنتاجه المقروء والمسموع والمشاهد لآليات السوق الاستهلاكية التي تتحكم بطبيعة هذا الإنتاج وتوجهه توجهاً تجارياً

قد يبتعد عن رسالته المأمولة. ويشير الدارسون بوجه خاص إلى خضوع إنتاج الخيال العلمي المتزايد لمستلزمات الرواج وإرضاء الكثرة الكاثرة من القرّاء في الغرب بوجه عام وفي أمريكا وألمانيا وبريطانيا بوجه خاص.

وبما أن القسط الأكبر من هذا الإنتاج يأتي من الولايات المتحدة فإنه يجب الاعتراف أن تزايد جمهور هذا الجنس الأدبي/العلمي يشكل عامل ضغط على المؤلفين لمراعاة الأذواق والأهواء التي تترتب عادة على الثقافة الاستهلاكية، بحيث يضطرون إلى الإمعان في الإثارة وتبسيط اللغة والحبكة إلى حد يهدد البنية الفنية لقصص الخيال العلمي بل يزحزحها عن التركيز على مغزاها المفترض ورسالتها الأساسية بوصفها جسراً جاداً وممتعاً أيضاً للوصل بين الثقافتين. ونتيجة لكل ذلك بدأت تبرز مجدداً في الولايات المتحدة بوجه خاص نُذُرُ انقسام خطير في طبيعة الإنتاج تعكس انقسام الأذواق والمتطلبات بين ثقافة النخبة الواعية والثقافة الجماهيرية الاستعراضية.

ويميل هذا الانقسام إلى الضغط على المؤلفين الجادين لمجاراة متطلبات سوق النشر في الغرب، التي تعتمد مباشرة على المبيعات وليس على الدعم الحكومي والمؤسسي. ويلاحظ أن عدداً لا بأس به من الكتاب الموهوبين، ولا سيما في الولايات المتحدة، أصبحوا يميلون إلى الإنتاج الروائي وإنتاج المسلسلات التلفازية التي تدر عليهم الربح وترضي الناشرين وتريحهم أيضاً نفسياً.

ويلاحظ تزايد نسبة النساء المنتجات الناجحات في هذا المجال الذي يجنح أحياناً إلى ما يشبه الواقعية السحرية في التأليف الأدبي، ولكنه يضع دائماً في اعتباره اجتذاب أكبر عدد ممكن من القراء والمتلقين.

وبالتدريج، وأمام الإحصاءات اليومية لانتشار هذا النوع من التأليف، يلاحظ رجحان أرقام الرواج باتجاه الثقافة الشعبية والاستهلاكية، وتراجع مبيعات الإنتاج الذي يقدم مادة عميقة تنطلق عادة من معرفة علمية إلى جانب المتخيل الأدبي لتنتج أعمالاً ذات قيمة فنية بصرف النظر عن مدى نجاحها في سوق النشر.

وهذه الفئة الأخيرة هي سليلة العلماء والأدباء والمفكرين الكبار الذي أدهشوا العالم بهذا الجنس الأدبي/العلمي الجديد الذي اعتبر منذ البدء محصلة وأساساً للعناق بل حتى للتلاقح بين الثقافتين الأدبية والعلمية. وكان وما زال موضع أمل في تشكيل مقومات ثقافة جديدة تراعي روح العصر ومنجزات الأدب والفن والعلم والتكنولوجيا في وقت واحد.

وهنا يلاحظ المرء بأسف أن هذا الجنس الأدبي الواعد ما زال يحبو على قوائم أربع في الكتابة العربية، وكيف لا وهو عادة يأتي محصلة لمغامرات العلم والتقانة والفن والأدب معاً، وهيهات.

ويجب الاعتراف بأن لهذه التمثلات جوانب متعددة لابد أن يستمر السعي الجاد لمناقشتها وجلاء مدلولاتها منطلقاً من مبدأ أساسي هو البدء بإزالة توجس الوسط الأدبي العربي بوجه خاص من التفاعل بين الثقافة الأدبية والتكنولوجيا، وهذه مسألة يحسُن التصدّي لمعالجتها من خلال نقاش صريح مفتوح، يأخذ بعين الاعتبار ان المستقبل ملك للأجيال القادمة ويجب دائماً أن ننظر أليه من خلال رؤى الأبناء والأحفاد لا من خلال تربية الكبار فقط. ويبقى العناق بين الثقافتين مصدر خير للمؤسسة الأدبية الواقعة تحت خطر التهميش في المجتمع الحاسوبي المقبل، وكذلك طريقاً يمكن أن تؤدي إلى دمج التكنولوجيا في أجواء الأنسنة ورهافة الحس الإنساني.

وختاماً لابد من التذكير بالممارسات الفنية المعاصرة التي تنتج يومياً أعمالاً فائقةً في الرسم والنحت والموسيقى، قائمة على التفاعل التام بين الفن والتكنولوجيا. وبذلك تبرز اليوم ثقافةٌ جديدة، يمكن تسميتها بالثقافة الفنية. وهي تمثل تماماً ما تهدف إليه الدعوة الحالية من تصور بزوغ تركيب ثقافي جديد متجه إلى منح دفعة دينامية للثقافة الأدبية، وبالمقابل إسباغ مسحة من الأنسنة على المغامرة التقانية الموغلة في التوحش والاختراق والرهافة في آنٍ معاً (٩). ■

قائمة المراجع

الخطيب ، حسام:
– الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، الدوحة– دمشق ، ١٩٩٦.
– جوانب من الأدب والنقد في الغرب ، دمشق ، جامعة دمشق ط ٩ ، ٢٠٠٢ .

- Danius , Sarah :
The Senses of Modernism, Technology, Perception and Aestheticses. Cornell University Press, Ithaqa and London, 2002.
-Douglas , J. Yellowlees :
The End of Books - or Books without End? Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
- Greenberg, Mark L. and Schachterl, Lance (editors) :
Literature and Technology, Research in Technology Studies.
Vol.5, London and Toronto, Associated University Presses, 1992.
- Joyce , Michael :
Of Two Minds: Hypertext, Pedagogy and Poetics, Ann Arbor, University of Michigan, 1998.
- Mumford , Lewis :
Art and Technics, Columbia University Press, 1952.
- OHar, George M. :
"Aldous Huxley and Mysticism of Science". Technology and culture, V.39, 4, Oct 1998.
- Slade , Joseph W. and Yarosslee , Judith (editors) :
Technology and Literature, Iowa State University Press, Ames, Iowa, USA 1990.
- Smith , Camille Bacon :
Science Fiction Culture, University of Pennsylvania Press, 2000.
- Sypher, Wylie :
Literature and Technology, The Alien Vision. Random House, New York, 1968.

١. هذا اصطلاح من صنعي وأتحمل مسؤوليته وحدي، وعلى الرغم من ثقله اللفظي فإنه يجمع الأحرف المشتركة بين كلمتي الثقافة والتقانة.
٢. أحاول دوماً التفريق بين الحداثة بوصفها ذات مدلول زمني عام، والحداثية بوصفها نزعة أو مذهباً منبثقاً من الحداثة ولكن له تحديداته النوعية.
٣. كتب الكثير حول موضوع العلاقة بين الاتجاهات الحداثية في الأدب والنقد وبين تقنية النص المفرع بالذات. وبالعربية تمكن مراجعة الفصل الرابع من:
حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع: ١٠٣–١٢٣.
٤. يعتبر كتاب سارة دانيوس من أعمق المراجع في هذا الموضوع:
Sarah Danius : The Senses of Modernism, Technology, Perception and Aestheticses. Cornell University Press, Ithaqa and London, 2002.
٥. Wylie Sypher : Literature and Technology, The Alien Vision. Random House, New York, 1968.
٦. Michael Joyce : Of Two Minds: Hypertext, Pedagogy and Poetics, Ann Arbor, University of Michigan, 1998.
٧. J. Yellowlees Douglas : The End of Books - or Books without End? Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
٨. Camille Bacon Smith : Science Fiction Culture, University of Pennsylvania Press, 2000
٩. تعتبر مجلة ليوناردو Leonardo هي الناطق الأساسي لإتجاه الثقافة الفنية المعاصرة. كما أن كلاً من مركز كندي الثقافي في نيويورك ومركز بومبيدو في باريس يقدمان في صالات الرسم والنحت أوضح الأمثلة للإبداع الفني الحي المتصل بالتكنولوجيا والمجسِّم لمفهوم الثقاتقانة.

أثر الفكر الإسلامي الأندلسي

في الفكر الأوروبي من وجهة نظر المستعربين

« انخيل جنثالث بالنثيا- أنموذجا »

الحسين الإدريسي *

مقدمة:

يطرح هذا العنوان أكثر من سؤال على صاحبه، وأجدني مضطرا للإجابة والتفكيك، حتى أسير في عرضي سيرا يتماشى مضمونه ومتنه مع عنوانه من جانب المنهجية أساسا، فلماذا هذا العنوان؟ وماهي دلالاته؟ كان بودي أن أقصر العنوان على الأدب فقط، لكني آثرت مصطلح الفكر، لأن علاقة الأدب بالفكر هي علاقة خاص بعام وجزء من كل. فمصطلح الأدب أصبح قاصرا على الأجناس الأدبية المعروفة بما أنني تناولت قضايا فلسفية في هذا العرض آثرت مصطلح الفكر لأنه أشمل وأوسع من الأدب، ووجدت الدكتور حسين مؤنس في ترجمته لكتاب أنخيل بالنثيا قائلا: «لقد وجدت بعض المشقة في ترجمة عنوان الكتاب «Historia de la literatura arabigo- espanol»، لأن لفظ literatura يعني عندنا الأدب بمعناه المحدد الآن، ولكن الكتاب لا يقتصر على الأدب، بل يتناول التاريخ والرحلات والفلسفة والتصوف والطب والنبات والفلك والرياضيات، أي نواحي الفكر كلها، واستقر رأيي آخر الأمر أن أجعله تاريخ الفكر الأندلسي»(١)، أما إقراني «الفكر بالإسلامي الأندلسي» فقد انتبهت إلى أن مصطلح الإسلامي أشمل من العربي، ولا أقصد بالإسلامية المعتقد الديني، إنما الإسلام في بعده الحضاري، حتى نسجل الإسهام اليهودي وغيره المندرج تحت الحضارة الإسلامية في ظل الحكم الإسلامي بدون الاعتقاد الفردي بالإسلام ضرورة، إذا علمنا أن مترجمي طليطلة اليهود ساهموا بفعالية في نشر الثقافة العربية والمغربية واليهودية إلى باقي نواحي إسبانيا وأوربا، بعد أن استولى «ألفونسو السادس على طليطلة عام ١٠٨٥، أما مصطلح الأندلسي، فمن المعلوم أن الأندلس في العهد الإسلامي كانت تطلق على شبه الجزيرة الإيبيرية بما فيها البرتغال وأصبحت فيما بعد في الجغرافية السياسية الحديثة الإسبانية تطلق على جزء جنوبي من إسبانيا وهذا هو سر التباين في العنوان بين مصطلح «الأندلسي» في الشطر الأول منه ومصطلح الإسباني في الشطر الثاني من العنوان، ويبقى السؤال الثالث هو: لماذا اخترنا وجهة نظر المستعربين دون غيرهم؟ لا أكون مبالغا إذا قلت إننا ندين هؤلاء المفكرين المستعربين الذين لعبوا دورا أساسيا بل تأسيسا في البحث عن جذور الفكر الإسلامي الأندلسي، تحقيقا

---

* باحث وأكاديمي من المغرب.

ودراسة ونشرا وتدريسا، مهما كانت نواياهم وآراءهم، لأننا نستطيع أن نميز النتائج المتوصل إليها، لكن لا نستطيع أن نحاكم النوايا ونحكم بالرفض السلبي العدمي قبل أن نقرأ وننقد ونتتج.

جهود المستعربين في تحقيق ونشر دراسة التراث الإسلامي الأندلسي:

الاستعراب لغة مصدر استعرب: صار دخيلا بين العرب، الملحق بالعرب، ومنه صفة العرب المستعربة.

وفي المصطلح الحديث: يطلق الاستعراب على دراسة شؤون العرب في لغتهم وتاريخهم وحضارتهم حتى التخصص وهو قسم من الاستشراق(٢) ومن اختص بدراسة شؤون العرب والمسلمين وأحوالهم وميزاتهم أطلقوا عليهم اسم المستعربين. ترجمة لكلمة جرى استعمالها بنوع خاص في إسبانيا Arabista وهو قسم من الاستشراق، والاستشراق .Orientalisme لفظة مستحدثة الاستعمال، اتخذها اللبنانيون في القرن التاسع للدلالة على علم جديد أقبل عليه الغربيون بدراستهم الشعوب الشرقية في مواطنها الأصلية ومهاجرها المتتابعة، في أصولها العرقية وفروعها، في جغرافيتها وآثارها، في تاريخها وأساطيرها، في لغاتها وآدابها في ديانتها ومذاهبها، في تقاليدها وعاداتها، وما يتعلق بكل ذلك من خصائصها المعيشية والحضارية، فسموا العلم بـ «الاستشراق» وسموا أربابه مستشرقين.

بدأ الإفرنج يهتمون باللغة العربية منذ القرن العاشر للميلاد، ليطلعوا على ما فيها من العلم الطبيعي والطب والفلسفة وقد نقلوا أهم تلك الكتب إلى اللاتينية وأول من بلغنا خبره من المترجمين أو الناقلين «سلفستر الثاني» في أواخر القرن الثاني عشر للميلاد أصبحت طليطلة وغيرها من «مدن العرب» في الأندلس آهلة بالسكان النازحين إليها من الإفرنج للاستفادة أو الترجمة أو التأليف، ومن جملة هؤلاء «ريمون» أسقف طليطلة في أواسط ذلك القرن، فقد نقل كتبا عدة ويليه أفلاطون الطيبوري، وأكثرهم اشتغالا بذلك جيرار الكرماني(٣)، فقد أقبل المتشرقون على التراث العربي الإسلامي بشغف فاق شغف العرب أنفسهم، ولو قارنا بين إسهام المستشرقين وإسهام العرب في إحياء العربية وتراثها لوضح أن ما نشره المستشرقون من حيث الحجم والدقة، قصر العرب عن نشر ما يوازيه، خاصة وأن المستشرقين كانوا قد مهدوا طريق التحقيق أمام العرب والمسلمين، إذ وضعوا بين أيديهم الأصول المتبعة في النشر، وسهلوا لهم إمكانية الإطلاع على كثير من المصنفات العربية بأن ينقلوها من حالة المخطوطات الدفينة في الخزائن المحدودة إلى المطبوعات المنشورة ففي مكتبات العالم وعملوا على إنشاء كراسي اللغات الشرقية، وجمعوا المخطوطات الشرقية وفهرستها وأنشأوا المتاحف الشرقية، وحققوا المخطوطات وترجموها، وعقدوا المؤتمرات العالمية، ونشروا المجلات والسلاسل والمجموعات الاستشراقية وقد تمت هذه النشاطات والإنجازات على صعيد الأفراد من أمثال «كاتياني» و«دي خويه» و«جيب» و«وستنفلد» وغيرهم، وعلى صعيد المؤسسات مثل «فورد» و«كارنيجي» و«روكفلر» وسواها، أما المؤتمرات فكانوا قد عقدوا أول مؤتمر لهم سنة ١٨٧٣ في باريس وكانت حصيلته نشر مجلدين في ثلاثة أجزاء ما بين ١٨٧٦ و١٨٧٩ وقد بلغت مؤتمراتهم من سنة ١٨٧٣ إلى سنة ١٩٧٣ ستة وعشرين مؤتمرا، إلى جانب هذه المصنفات وضعوا مجموعات علمية في مجلدات عديدة منها: مكتبة باريس الشرقية، والمكتبة الشرقية الألمانية، والمكتبة العربية الصقيلة، ومكتبة الجغرافيين العرب والمكتبة العربية الإسبانية وغيرها. هذا وقد نيفت المجلات والدوريات الشرقية عندهم على ثلاثمائة مجلة متنوعة خاصة بالاستشراق، ولا تكتفي هذه المجلات بالمباحث الشرقية وخاصة العربية منها، بل تتجاوز إلى نشر المخطوطات والوثائق وتقويم الكتب في الشرق والغرب، ومن المجلات الاستشراقية ذات الشهرة العالمية - المجلة الأسيوية «journal asiatique» التي صدرت في باريس ١٨٢٢ من طرف «الجمعية الأسيوية الفرنسية» ومجلة الدراسات الإسلامية

«Revue des études islamiques» التي صدرت في باريس بإشراف لويس ماسينيون ومشاركة «معهد الدراسات الإسلامية في باريسس وسالمعهد الفرنسي في دمشقس ١٩٢٧ ومجلة الجمعية الملكية الأسيوية (١٨٣٤-١٨٦٣) والسلسلة الجديدة (١٨٨٥) وهي اسم الجمعية التي تصدرها في لندن Journal of the royal asiatic society. والمجلة الشرقية الألمانية (١٨٤٥) التي تصدرها «الجمعية الشرقية الألمانية» عن «دار فرانتز شتاينر بفيسبادن»، وقد بلغ عدد ما صدر من مجلداتها حتى عام ١٩٦٧- مائة وخمسة عشرة مجلدا ووضع إيفالد فاغنر فهرسا عاما لمواد المجلدات المئة منها عام ١٩٥٥- مجلة الأعمال الشرقية Acta Orientalia تصدر في كوبنهاكن بالدنمارك -مجلة الشرق- - vostokتصدر في روسيا ١٩٢٢- مجلة مراسلات الشرق correspondance dorient(4) التي يصدرها المركز الوطني لدراسة شؤون العالم الإسلامي المعاصر في بروكسيل منذ عام ١٩٥٧ - مجلة العالم الشرقي (١٩٠٦-١٩٤٨) le Monde Oriental وكانت تصدر في أوبسالا بالسويد- صحيفة الجمعية الأمريكية الشرقية ١٩٩٦ التي تصدر بالولايات المتحدة. كما كانت حاجة المستشرقين ماسة إلى دائرة المعارف الإسلامية، لأن تصنيفا من هذا النوع يضع أمامهم المعلومات الوافية عن أعلام العرب والإسلام وعن الموضوعات المتصلة بالتراث العربي، كما أنه يجمع شتات الدراسات الاستشراقية ويسهل الاطلاع عليها، لهذه الأسباب كلف هوتسما (Houtsima) بإنشائها سنة ١٨٩٥ وقامت مطبعة ليدن بإصدارها، واستعين بالمجامع ومؤسسات نشر العلم في أوربا كلها بالانفاق عليها، فأمدتها بالمال، وفي سنة ١٨٩١ ظهرت دائرة المعارف الإسلامية: باللغات الثلاث: الفرنسية والإنكليزية والألمانية، وترجمت إلى العربية في مصر، وإذا كان لنا أن نتصور ما حققه المستشرقون من الذخائر العربية لرجعنا إلى لائحة فهارس المطبوعات وتأملنا عدد وحجم الكتب التي نشرها المستشرقون. ومع ضخامة العمل الاستشراقي في مجال نشر المخطوطات العربية، قل ما نشرت مخطوطات بشكل يظهر فيه الإهمال والعبث، وأما منهجهم العام في التحقيق، فكان جمع النسخ الخطية للكتاب المنوي تحقيقه، وجمع المصادر المتعلقة بالكتاب، وبمؤلفه وبمادته وبما كتب حول ذلك بشتى اللغات وترتيب كل ذلك ترتيبا زمنيا، ومقابلة النصوص بعضها ببعض لفصل المصادر عن المراجع، وتمييز الناقل من المنقول، لأن القاعدة عندهم تقول «لا يستشهد بمنقول مع وجود الأصل، ثم دراسة شخصيات المؤلفين والشارحين والمختصرين والمهذبين والرواة والنساخ والنقاد كل في بيئته وزمانه وثقافته ونزعته، وذلك بغية تقويم المخطوط ومدى صدق الرواة ونزاهة النقاد، ومن مقتضيات التحقيق في منهج المستشرقين أن يعنى المحقق بوضع مقدمة الكتاب وفهارسه التفصيلية، وأن يوثق النص في الهوامش توثيقا دقيقا معتمدا على نهج واحد في عمله، وكانت عناية المستشرقين بالفهرسة بالغة، نظرا للفوائد الجمة التي تقدمها الفهارس للمحقق مراجع مهمة تسهل الإفادة منها لما فيها من فهارس تفصيلية ومعلومات قيمة في المقدمات، ومصادر كثيرة استخدمت في توثيق النصوص، ومما ميز العمل الاستشراقي وأعطاه قدرة خاصة في ضبط النصوص ونشرها:

١- اتباع المنهج العلمي القائم على الإحاطة والتنخل والموازنة والترتيب والاستنباط.

٢- أخذهم بأمهات اللغات سامية كانت أو آرية، فدرسوا الكلدانية والآشورية والآرامية والسريانية والعبرية والعربية والأرمينية والفارسية والتركية، وسائر لغات الشرق، وخير دليل على ذلك المستشرق تبنر (١٨٦٦-١٩١٨) الذي أحسن إحدى وخمسين لغة والمستشرق فرموند (١٨٢٧-١٩١٩) الذي أتقن ثلاثين لغة، وتحدث المستشرق روكيرت (١٧٨٨-١٨٦٦) بثلاثين لغة وكان دوزي (١٨٢٠-١٨٨٣) يكتب باللاتينية والفرنسية والإسبانية والإنكليزية والألمانية والسويدية، بالإضافة إلى تضلعه في اللغات السامية

تخصص الواحد منهم بلغة أودين أو علم أو أدب أو فن أو سلالة أو أديب.

٣- جلدهم على العمل والمواظبة الدائمة واليومية على الانكباب على الدرس والبحث(٥).

موقف المستشرقين من التراث:

كانت ما زالت كلمة الاستشراق والمستشرقين تثير حفيظة الشرقيين، إشارة للنوايا التي تحكم هؤلاء والأهداف التي يعمل المستشرقون لأجلها، وتدفعهم إلى الاهتمام المتزايد والتفاني في التنقيب عن هذا التراث وتحقيقه ودراسته ونشره، وانقسمت آراء الشرقيين تجاه المستشرقين بين مبرئ لهم ومتهم إياهم، ووقف الآخرون موقفا وسطا في معالجة القضية بتفصيل ودقة دون الجنوح إلى التعميم والقذف والتجديف فقط، يقول نجيب العقيقي: «إنا لنرفض جدلا أن جمهرة المتصدين لتراثنا من شرقيين ومستشرقين لا تخلوا أنفسهم من هوى ولا تبرأ من اعتدال، ولكن إلى أي هؤلاء المتصدين نطمئن؟ إلى هذا الذي يجهل المنهج العلمي فلا يكاد يصل إلى صواب إلا عرضا ومصادفة أو إلى ذلك الذي يحارب هواه أو حتى يسالمه فيأخذ نفسه بالمنهج العلمي، فتراه يقطع الأمصار وينفق الثروات ويفني العمر بين المخطوطات والآثار والمصنفات مطلعا منقبا، مستنطقا، مقارنا، فلا يتقدم بقضية إلا بيده دليلها ولا ينهض بدعوى إلا وهو يسوق لها الأسانيد والحجج التي تحسم كل خلاف وتنفي كل ريب(٦). ويقول الدكتور محمود السمرة عن المستشرق كراتشوفسكي (١٨٨٣-١٩٥١) ومما يذكر أنه قام في الحرب العالمية الثانية وتحت وابل القنابل، بنقل المخطوطات العربية من مكتبة لننغراد إلى مكان أمين(٧). ويقول الشيخ طه الولي «وهكذا استطاعت ألمانيا في القرن السابع عشر للميلاد أن تخرج بالعلوم العربية الإسلامية من ظلمة العواطف الدينية المتعصبة إلى نور الدراسة الموضوعية المتفتحة وأسهم الباحثون الألمان بجهود كبيرة في الدراسات العربية الإسلامية عن طريق التدريس والكتابة ونشر النصوص، واستطاعت جهودهم مجتمعة أن تهيئ ظروفا ملائمة لرعاية اتجاه متميز للاقتراب من حقيقة الإسلام، يكون مخلصا كما يمكن أن يصدق عليه وصف الأكاديمي»(٨). ويقول الدكتور عبد المنعم ماجد: «وقد عالج المستشرقون تاريخ الشرق الإسلامي بطريقة منطقية فقد قاموا بتحقيق الكتب القديمة الهامة وترجمتها، ووضع المؤلفات عنها بحيث لم ينقض القرن التاسع عشر حتى كانت أهم نصوص التاريخ الإسلامي محققة ومترجمة، وما زالت بعض النصوص حتى الآن لا تعرف إلا في الكتب الاستشراقية، كما أن أكثرها يعتبر من أفضل ما حقق، إذا قيس بما حقق في الشرق(٩). ويقول الدكتور صلاح الدين المنجد: «كان المستشرقون قد سبقوا إلى نشر هذا التراث منذ أكثر من مئة سنة، فنشروه متبعين نهجا علميا دقيقا، وشاء العرب أن يحذوا حذو المستشرقين في تحقيق النصوص فنجح بعضهم وأخفق آخرون وأعوزهم المنهج، وحاول هؤلاء ستر نقصهم هذا بالغض مما نشر المستشرقون ثم زاد الاستخفاف بما نشر المستشرقون وبالنهج الذي اتبعوه، عن جهل بالنهج العلمي وعصبية ضده، ومن الإنصاف أن نقرر أن المستشرقين كان لهم فضل السبق في نشر تراثنا العربي، وأنهم هم أول من نبهنا إلى كتبنا ونوادر مخطوطاتنا، وأنهم وضعوا بين أيدينا نصوصا لولاهم لم نعرفها(١٠). وتقول الدكتورة بنت الشاطئ من جهة أخرى - في جهود المستشرقين: «إنهم بلغوا في دراستهم الجادة للشرق والعربية والإسلام من التخصص والاستيعاب حدا مذهلا، أقول هذا وأنا من أزهد الناس في مثل هذه الألفاظ الضخمة، لكني لا أجد هنا سواها ما يصف صنيع هؤلاء الأجانب الغرباء(١١)، وتضيف بنت الشاطئ من جهة أخرى: «وما من ريب في أن» شاختز وأمثاله، ينحرفون عن قصد عمدا استجابة لتعصبهم ويخضعون في دراساتهم للهوى الجامح(١٢). ويعرض نجيب العقيقي في أربع عشرة صفحة موقف كتابنا من المستشرقين فقال عن أحمد فارس الشدياق إنه جعل المستشرقين ضررا وبلاء لا نفع منهم ولا دفع فقال عن

شكيب أرسلان أنه يرى أن المستشرقين المتنطعين إذا عثروا على حكاية شاردة أو نكتة نادرة في زاوية كتاب قد يكون محرفا، سقطوا عليها تهافت الذباب على الحلوى، وجعلوها معيارا ومقياسا وقد تحمل مقولة أرسلان هذه مصداقا لدى بعضهم المتنطعين كما سماهم، لكنها لا تصدق على الباحثين السالكين المنهج العلمي الجاد، أما عبد السلام محمد هارون فيتحدث عن جهود المستشرقين قائلاً: نبغ من بينهم علماء أمناء قاموا بنشر عيون ثمينة من التراث العربي في أمانة علمية دقيقة اقتبسوها من أسلافنا مقرونة بعناية خاصة بالفهارس الفنية(١٣)، ويقف الشيخ صبحي الصالح موقف المتشكك الطاعن في المستشرقين قائلا لأن المستشرقين قوم يتقنون الحرب وأساليب الهجوم ويتفوقون في إلقاء الشبهات وبث السموم(١٤). ومهما كان موقف المسلمين والعرب من العمل الاستشراقي وأهدافه ونتائجه، فإنهم يجمعون على أن قواعد التحقيق التي يتبعها المستشرقون مبنية على العلم والمنطق والمنهج السليم، ومعلوم أن هذه القواعد لم توضع وتطبق إلا في أواسط القرن التاسع عشر، في حين كان الاهتمام بنقد النصوص وإحياء الآداب اليونانية واللاتينية منذ ظهور الطباعة في القرن الخامس عشر، مقصورا على طبع كل مخطوط قديم دون جمع نسخه الأخرى، والاكتفاء بتصحيح البسيطة فلما ارتقى علم الآداب القديمة philologie عمدوا إلى جمع النسخ المتعددة للكتاب من القدماء إلى أن توصلوا إلى وضع القواعد الخاصة بالتحقيق ونقد النصوص، واستفاد المستشرقون من قواعد النقد التي اتبعها الغربيون في نشر تراثهم، فطبقوها في تحقيق المخطوطات العربية بعد أن وضعوا بعض التعديلات التي تستوجبها خصائص العربية حروفا وتراكيب ومصطلحات، فأخرج المستشرقان الفرنسيان بلاشير وسوفاجيه، تحت رعاية جمعية زجيوم بوديهس كتيبا في هذا الموضوع بعنوان زقواعد لنشر النصوص وترجمتهاس، وهذا الكتيب يحتوي على قواعد مختصرة، وقد حاول المؤلفان إيجاد قواعد ثابتة في الكتابة بقصد مساعدة الهيئة التي كانت تقوم بالإشراف على ترجمة النصوص العربية الخاصة بالحروب الصليبية، وكان المستشرق الألماني الدكتور برجستراس المتوفى سنة ١٩٣٢ قد سبقهما في هذا المجال فألقى محاضرات في أصول نقد النصوص ونشر الكتب في جامعة القاهرة عام ١٩٣١. وأما جمعية المستشرقين الألمان (D.M.G) فقد طبقت قواعد التحقيق ذاتها، أي تلك التي اتبعت لنشر النصوص الكلاسيكية اليونانية واللاتينية، فنشرت الكثير من المخطوطات العربية على ضوء تلك القواعد وذلك في نشرتها الإسلامية Bibliotheca islamica التي كان يشرف عليها المستشرق المعروف ريتر(١٥). ومهما يقال عن جهود المستشرقين، فإنه لا يمكن حصر وإحصاء أعمالهم الضخمة وليس من العدالة محاكمة النوايا الدفينة، لأن الدراسات الإنسانية لا يمكن أن تنفصل عن الذات وترسباتها مهما حاولت، وهذا ما قد ينعكس على النتائج والخلاصات، والباحثون لدينا لا ينطلقون من الفراغ، وليسوا على الفطرة، فلكل دارس معاييره وموازناته وحصانته التي لا تسمح بالنقد العدمي الذي يكتفي بالصد والتجريم ولا يكلف نفسه حتى عناء القراءة العميقة، فما بالك بالإنتاج الرصين، وإذا كان المفكرون المسلمون والعرب يخوضون نقاشات حادة بينهم إزاء هذا التراث نتيجة اختلاف المناهج والرؤى، فكيف يسمح بعضهم لنفسه بممارسة استعلاء النقاء السريري تجاه المستشرقين. والبحث العلمي ينظر إليه من زاوية المنهج والنتائج المتوصل إليها لا من الخلفيات العقائدية والمذهبية والإيديولوجية التي تؤطر الباحث.

المستعربون الإسبان والتراث الإسلامي والأندلسي:

في منتصف القرن التاسع عشر والفرقة بين دول أوربا على أشدها والبغضاء بين فرنسا وإسبانيا في عنفوانها، قال الأديب الفرنسي ألكسندر ديماس، يعرض بتخلف الإسبان في ميدان الثقافة «إن أوربا تنتهي عند جبال البرانس»، وكانت حينها فقيرة الحاضر، حقا عرفت التفوق الثقافي على جيرانها مرة

واحدة، أيام المسلمين الزاهرة، لكنهم بعثروا في حماقة غبية تراث العرب -والمسلمين- بجانبيها الفكري والمادي، وارتدت كما كانت قبل العرب -والمسلمين- دولة متخلفة، وعبر هذا التاريخ منذ رحيل أبي عبد الله مهزوما حتى مطلع القرن التاسع عشر كان تاريخ العرب في إسبانيا يدرس بتميز أولا يدرس، ويصور على أنه احتلال وظلم واستعباد، والكنيسة وراء ذلك كله، فلما فتر سلطانها على القلوب وارتخت قبضتها على الدولة. رأت أن التحامل يولد العطف، وأن الحديث عن العرب في الأندلس حتى ولو جاء متحاملا يحرك غريزة البحث، فالتمست لها سبيلا آخر غير التشويه: أن تهمل هذه الحقبة كلها من تاريخ إسبانيا، فلا تعرض لها المعاهد، ولا تشير إليها المدونات إلا لماما وعلى استحياء. هناك تسعة قرون من الزهو لم يهملوها وكانت وهجا يغشي العين، ويدفئ القلب. في هذا الجو المحموم من التنافس كان صبي نجار من بلنسية يدعى فرنسيسكو كوديرة زيدين ١٩٣٦-١٩١٧ يعاني من حنين عارم إلى التاريخ العربي -الإسلامي- فقد نشأ في قرية أندلسية، وتجري في عروقه دماء عربية كما زعمها لنفسه. وأقام الحجة دونها وجاهر بالانتساب إليها قومه، وفاخرهم بأمسهم، وبدأ يدرس اللغة العربية ثم حضارتها من بعد في جامعة سرقسطة، ولم يجعل من دراسة اللغة هدفا لذاته، وإنما جعلها معبرا لفهم مرحلة هامة من مراحل تاريخ إسبانيا نفسها، وفصل بين العلم والسياسة، بين الدراسة الموضوعية والتعصب الجامح، ولم يكن يعنيه أين تقف الدولة من العرب، وأين يقع هوى الكنيسة من الإسلام(١٦) وحتى تستمر هذه الدعوة وتتحول إلى نهج ومدرسة تضمن الاستمرارية والإنتاج، لأن البحث العلمي الجاد لا تسعه حياة إنسان فتعطيه كل شيء، بل قد يبدأ السير في طريق ليعطي ثماره عبر أجيال، وكوديرة كان يدرك ذلك جيدا فبدأ يجمع حوله عددا من الطلاب وكان أبرزهم بلنسي آخر هو خوليان ريبيرا (١٨٥٨-١٩٣٤) وقدر له أن يصل بالدراسات الأندلسية إلى مستوى لم نعرفه من قبل، ونظفت المؤلفات من الشتائم والسخائم والغل، وواجهت ريبيرا مشكلة التراث الأندلسي في لغته العربية، وحين عزم على أن يطبع أمهات المصادر الأندلسية في نصها العربي في إسبانيا، لم يجد غير مطبعة البرلمان، وكان فيها قسم عربي لطبع الوثائق السياسية، ولكنه يتقاضى أجورا باهضة، لا قدرة له عليها، فرأى أن يشتري حروفا عربية وأن يعمل عليها مع طلابه يجمعون بأيديهم ويدفعون بما جمعوا إلى المطبعة ويدفعون التكاليف من جيوبهم ومن جيوب عشاق العصر العربي من الإسبان، وكان ميجيل آسين بلاثيوس من أوضح هؤلاء الطلاب.

بلاثيوس: مشكاة الباحثين في مدارج السالكين

ولد آسين بلاثيون في ٥ يوليه ١٨٧١ في مدينة سرقسطة موطن ابن باجة، أرسلته والدته لمدرسة الآباء اليسو عيين في المدينة، وحين انتهى من المدرسة الثانوية، رغب أن يدرس الهندسة الصناعية، لكن عدم قدرة أسرته التكفل بمصاريفه الدراسية في برشلونة، جعلته يتخلى عن رغبته فاتجه إلى الدراسات الدينية بهدف أن يصبح راهبا. وفي خلال دراسته الدينية كان يتردد على كلية الآداب وفيها التقى بخوليان ريبيرا، وكان هذا المستشرق الجليل يبشر يومها بنظرية «إسبانية التراث العربي في الأندلس ويدعو علانية»، ليس ثمة فضل في أن يعرف أحدنا اللغة العربية بهجة، فهناك ملايين الرجال يعرفونها ويتحدثون بها خيرا منا، أما الذي نستطيعه دون قدرة الملايين، فهو أن نجعل منها نورا نكتشف في هديه أصول الثقافة الإسبانية، ونوضح في ضوئها ما خفي من جوانبها، حين كانت العربية في وطننا لغة الثقافة ولغة الحياة، وكان ميجيل بلاثيوس لبنة قوية في هذا المشروع، فقد أكمل دراسته اللاهوتية وأراد مطران المدينة أن يعينه - خوريا- في كنيسة قروية ولكنه استطاع بعد جهد كبير أن يعمل مدرسا لتاريخ الفلسفة في عدد من المعاهد ذات صبغة دينية ولم يستطع أن يحقق رغبته في العمل مدرسا للغة العربية لأن وظائفها

كلها مشغولة بشبان من جيله، وبلغت المشكلة أسماع أستاذه كوديرة. وكان يشغل كرسي اللغة العربية في جامعة مدريد، فطلب أن يحال إلى المعاش قبل أن يبلغ السن القانونية ليفسح الطريق أمام تلميذه النابه وجاءت التضحية الثانية من أستاذه ريبيرا، حين قبل على غير العادة، أن يبقى في جامعة سرقسطة الإقليمية، وأن يرسل بطالبه الذكي أستاذا للغة العربية في الجامعة المركزية بالعاصمة، وفي سنة ١٩٠٣ شغل ميجيل آسين بلاثيوس، بعد مسابقة، كرسي اللغة العربية في كلية الآداب بمدريد، وحرص وهو في مدريد على مواصلة بحوثه ونشرها في مجلة أرغون التي تصدر في سرقسطة، وقد تحولت بعد ذلك ولصعوبة مالية وبإشارة من بلاثيوس إلى مجلة الثقافة الإسبانية(١٧). وبين أول دراسة كتبها بلاثيوس ١٨٩٨ وآخر يوم فارق فيه الدنيا حرر خمسة وأربعين ومئتي مؤلف، بعضها بحوث مركزة صغيرة الحجم وبعضها الآخر دراسات موسعة جاءت في أجزاء متعددة وجاء معظمها في الفلسفة الإسلامية.

بدأ اهتمام آسين بلاثيوس بالفلسفة الإسلامية مبكرا، وكان الغزالي أول شخصية تحظى بدراسته، فكانت رسالته للدكتوراة تقدم بها عام ١٩٠١ عن الغزالي: «اتجاهاته الصوفية والفكرية» كما درس أصول الفلسفة في الأندلس بمناسبة كتابه القيم «ابن مسرة ومذهبه» واستطاع في عبقرية فذة أن يرسم صورة دقيقة لمذهبه الفلسفي ولحياته، ودرس صوفيا آخر وهو ابن عربي المرسي ولم يقنع بهذا الصوفي الفيلسوف، فعرض لفلاسفة أندلسيين آخرين، فترجم كتاب زالفصل في الملل والأهواء والنحلس لابن حزم القرطبي، وجاءت ترجمته الإسبانية في أربعة مجلدات ضخمة وكتب عن الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية. وحقق كتاب «تدبير الموحد» لابن باجة و«محاسن المجالس» لابن العريف، وقارن بين ابن رشد وتوما الأكويني وابن عربي ورايموند لل، وإخوان الصفا والفيلسوف القطلوني تورميدا، ولم يكن يتردد في الدفاع عن الموقف الإسلامي في مواجهة مستشرقين أوربيين، وكان الوحيد الذي وقف في وجه دوزي حين عرض لعفة ابن حزم في حبه وردها إلى أصول مسيحية، ففي عام ١٨٦١ نشر دوزي كتابه «تاريخ مسلمي الأندلس» وكان قد قرأ مخطوطه «طوق الحمامة» لابن حزم، وأفاد منها في كتابه، ووقف مذهولا بإزاء اعترافات ابن حزم العاطفية ثم علق عليها في كتابه الآنف الذكر(١٨). وقد ظل رأي دوزي مرجحا متفقا عليه بين الباحثين والدارسين إلى أن نشر آسين بلاثيوس دراسته العميقة والجادة عن ابن حزم القرطبي فعرض لرأي دوزي والرد عليه. وخلاصة رأي دوزي حول ابن حزم، تذهب إلى أن النفسية التي تكابد حب ابن حزم ليست من خصائص الجنس العربي، ولا الأدب الإسلامي، التي تستمد إلهامها من الرغبات الجنسية المبتذلة، فحب ابن حزم الرومانتيكي لا يمكن تفسيره إلا في ضوء وراثة نفسية وارتداد منه لخصائص جنسه المسيحي الإسباني، وفي رد آسين بلاثيوس يقول «لقد تأثر دوزي بما هو شائع معاد عن حسية الحب عند الجنس العربي، أكثر بما هو حق، وهذه الأفكار المعادة وليدة دراسات جزئية وسطحية وجانبية للأدب الإسلامي، وهي مضطربة، مثلها في ذلك خرافة لا تقل عنها انتشارا وهي عجز الجنس السامي عن الدراسات الفلسفية».

أما كتاب آسين بلاثيوس الذي صنع تاريخا وميز عصرا فكان عن «الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية» وقد ألقاه في البدء بحثا في المجمع الملكي الإسباني في جلسة ٢٩ من يناير عام ١٩١٩ ثم نشره في العام نفسه كتابا(١٩). وفي مجال التصوف درس بلاثيوس ابن عباد الرندي (١٣٣٠-١٣٨٩) وهو من عظماء متصوفة الأندلس في القرن الرابع عشر الميلادي، ووقف بلاثيوس طويلا عند الطريقة الشاذلية لأن ابن عباد كان شاذليا، ووقف على نقاط اللقاء بين هذا الصوفي المسلم وبين صوفي آخر مسيحي هو يوحنا الصليبي (١٥٤٢-١٥٩١)(٢٠).

غارسيا غوميس: لامحيد عن الطريق

وكان آسين بلاثيوس رئيس مدرسة الدراسات

العربية في كل من مدريد وغرناطة عام ١٩٣٢ لأن أستاذه ريبيرا آثر بعد تقاعده أن يترك العاصمة وأن ينسحب إلى بساتينه في بلنسية على حين انتهت رياستها في غرناطة إلى غارسيا غوميس، أنبه تلاميذ بلاثيوس وأحبهم إلى قلبه، وغارسيا غوميس من مواليد مدريد ١٩٠٥ إبان عن نبوغ كبير حيث حصل على الدكتوراة وهو لم يطفئ شمعته الثانية والعشرين بعده لم تكن رؤاه متعصبة بل انغمس في البحث والدراسة سالكا خط الأساتذة الكبار: غاينغوس وريبيرا وبلاثيوس، يقول عنه تلميذه الدكتور محمد مكي إن شأنه شأن أفراد الجيل الثاني من كبار رواد الاستشراق الإسباني كان متمكنا من اللغة العربية وآدابها بعمق وقوة، يحسن فهم النصوص والترجمة وقد ساعده في التمكن من اللغة العربية دراسته في القاهرة إثر بعثة دراسية وتتلمذه على يد طه حسين، فتوطدت العلاقة بينهما، وعرف عن غوميس ولعه بالأدب العربي وكان من أوائل من اهتم بالشعر الأندلسي حتى إن دراساته وأبحاثه وترجماته شكلت مرجعا أساسيا للمختصين بل إنها شكلت منعطفا، وألقت بظلالها على الإبداع الإسباني، فتأثر بما نقله غوميس عن العربية من أشعار مجموعة من فطاحل الشعراء الأندلسيين جيل ٩٨ و جيل ٢٧ أمثال لوركا وألبيرتي، وكان مما ترجمه أعمالا شعرية وموشحات لمختلف الشعراء الأندلسيين كابن زيدون، وابن عمار، وابن عباد، والجياني، والإلبيري، وابن الزقاق، ونظم بعضها على أوزان الشعر الإسباني خصوصا قصائد ابن الجياب، وابن الخطيب، وابن زمرك هذا الأخير الذي صنف حول شعره كتاب «قصائد عربية على قصر جدران الحمراء وينابيعها» وهو كما يقول: «حصيلة جهود سنين عكف فيها على قراءة الأشعار المحفورة والمكتوبة بخط كوفي على جدران قصر الحمراء بغرناطة»، كما أولى اهتماما بالزجل فترجم لابن قزمان في ثلاثة أجزاء، ولم ينسه انهماكه في دراسة وترجمة الأدب الأندلسي، إيلاء الاهتمام بالأدب العربي المعاصر فترجم «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم، ونقل إلى الإسبانية الجزء الأول والثاني من سيرة طه حسين «الأيام» في حين تكلفت تلميذته كارمن رويث برابو بترجمة الجزء الثالث(٢١).

كانت هذه مقدمة وإطلالة سريعة على قسم من الاستعراب الإسباني، حرصنا على المزج فيها بين السير الذاتية لعمالقة الاستعراب الإسباني لما تحمله من دلالات كبرى، حتى نصل لإنتاجهم الثقافي المنصب على تراثنا العلمي الأندلسي، وهي في جوهرها تمثل استفزازا إيجابيا لكل الباحثين والدارسين للأدب الأندلسي.

- أثر الفكر الإسلامي الأندلسي في الفكر الإسباني من وجهة نظر أنخيل غونزالس بالنثيا:

نتناول هذا الموضوع من خلال كتاب بالنثيا الذي عنونه ب Historia de la literatura Arabico Espanol بترجمة الدكتور حسين مؤنس تحت عنوان «تاريخ الفكر الأندلس» كما أشرت في مقدمة هذا العرض في طبعته الأولى بالقاهرة سنة ١٩٥٥ في شهر مايو. وقد صنف أنخيل جنثالث بالنثيا هذا الكتاب ليضيفه إلى ما حمله بيمينه من آثار كفاحه العلمي، يوم تقدم لامتحانات أستاذية كرسي اللغة العربية بجامعة مدريد، عقب تنازل شيخ المستشرقين الإسبان خليان ريبيرا عن ذلك الكرسي مختارا لينقطع إلى أبحاثه ودراساته عام ١٩٢٧. وقد حشد بالنثيا بين دفتيه مادة لو فصلت بعض الشيء لملأت مجلدات، ولكنه ألزم نفسه من الإيجاز ما جاوز المألوف، وإن من يعرف الأمانة البالغة التي اتصف بها جنثالث بالنثيا ليتصور الجهد الذي احتمله حتى ذلك كله في غير حيز(٢٢).

آراء الأب خوان أندريس في القرن الثامن عشر:

«كان الأب خوان أندريس يسوعيا، غير أنه فصل من هذه الجماعة وطرد من إسبانيا، وكان قد أشار إلى أثر الثقافة الأندلسية في الثقافة الأوربية إلماعة قصيرة غير واضحة والسبب في ذلك قلة المصادر، إذ لم يكن متوفرا له سوى الفهرس اللاتيني للمخطوطات العربية

بمكتبة الإسكوريال الذي وضعه الماروني اللبناني الأصل ميخائيل الغزيري ونشره في مجلدين بعنوان: «المكتبة الاسكوريالية العربية الإسبانية» Bibléotheca arabico-hispana es curia lensis 1770.. وقد صنف هذا الأب اليسوعي خوان أندريس كتابا غريبا نشره بالإيطالية بين سنتي ١٧٨٢ و١٨٩٨ وسماه «أصول الأدب عامة وتطوراته وحالته الراهنة» وقد ترجم إلى الإسبانية بين ١٧٨٤ و١٨٠٦ باسم origen progresos y estado actual de toda la literatura وقال فيه مؤكدا «إن الفضل في قيام الدراسات الطبية في أوربا يرجع إلى ما كتبه العرب»، وقال أيضا: «بينما تصرف الكنائس جهدها إلى تلقين الناس الأناشيد الدينية وتعلمهم القراءة وعد الأرقام، وبينما نجد الناس في فرنسا كلها يهرعون إلى «ميتز» و«سواشون» بكتب أناشيدهم الكنائسية لكي يقوموها على النحو المتبع في كنائس روما نجد العرب يبعثون السفارات لاستجلاب الكتب القيمة ما بين إغريقية ولاتينية ويقيمون المراصد لدراسة الفلك ويقومون بالرحلات ليستزيدوا من العلم بالتاريخ الطبيعي وينشؤون المدارس لتدرس العلوم فيها بشتى صنوفها»، ثم يذكر الترجمات التي قام بها العرب عن آثار الفرس والهنود والسريان والمصريين والإغريق خاصة، وذهب أندريس إلى أن قيام التعريف العلمي في أوربا في الطب والرياضيات والعلوم الطبيعية مرجعه إلى العرب وذكر تأييدا لرأيه أسماء «جريرتوس» Adelardus , Componodinovara Alfonso el Sabio Morley , Batense. وقال إنهم أعلام حركة انتقال علوم العرب إلى أوربا، وإن إرلاندو دفيلا نوفا تلقى تعليمه كله في إسبانيا على أيدي العرب وعن كتبهم ومدارسهم أخذ المعارف النافعة في الطب والكيمياء التي نشرها في أوربا(٢٣). وذهب إلى أن اختلاط النصارى والمسلمين كان من الطبيعي أن يدفع الأمل إلى تقليد الآخرين، ثم يستطرد في تفكيره المنطقي فيقول: «إن صور هذا الشعر العربي وقوالبه كانت حرية بأن تنتقل إلى بروفنسا عن طريق الصلات المتبادلة بين الفرنسيين والإسبان – نصارى ومسلمين– وتجوال الشعراء المنشدين المعروفين «بالتروبادور». فنشأ الشعر البروفنسي على أساس من الشعر العربي، ويقول أيضا: «إن هذا الشعر البرفنسي إنما ينتسب إلى العرب أكثر مما ينتسب لليونان واللاتين، إذ لم يكن لدى البرفنسيين علم بهذين الأدبين في حين أن شعر العرب كان أقرب موردا إليهم»(٢٤). ويؤكد خوان أندريس أن قواعد التقفية التي اتبعها الشعر الشعبي إسبانيا كان أوبرفنسيا، وأساليب صياغة الشعر الحديث ونظمه، إنما هي مأخوذة من العرب، وذهب كذلك إلى أن موسيقى التروبادور وآراء ألفونسو العالم في هذا الفن عربية كلها، وكذلك اللون القصصي المعروف بالفابليو Fabliau الخرافات والحكايات والقصص (٢٥).

الفلسفة: مترجموا طليطلة اليهود، الرشديون:

أصبحت طليطلة بعد أن استولى عليها ألفونسو السادس (١٠٧٥م)، المركز الذي انتشرت منه الثقافة العربية واليهودية إلى باقي نواحي إسبانيا وأوربا، وخلال حكم ألفونسو السابع (١١٢٦م–١١٥٧م) لجأ إلى هذا البلد نفر غفير من اليهود ناجين بأنفسهم من نواحي الأندلس الإسلامي، بسبب اشتداد عبد المومن بن علي أول خلفاء الموحدين في تعقبهم، ويرجع الفضل في إدخال النصوص العربية إلى الدراسة الغربية إلى رايموندو (١١٢٦–١١٥٢) أسقف طليطلة وكبير مستشاري ملوك قشتالة على أيامه وكان فعله هذا حاسما كان له أبعد الأثر في مصير أوربا، كما يذهب إلى ذلك أرنست رينان، وكان الأسقف «رايموندو» المشرف على جماعة من المترجمين بمدرسة المترجمين في طليطلة. Colegio de traductores toledanos وقد قامت هذه الخلية بترجمة كل الكتب الفلسفية والشروح والمختصرات التي وضعها أمثال الكندي وابن سينا والفارابي وابن رشد، وأكبر من وصلت أسماؤهم من أولئك المترجمين الإسبان نذكر دومنغو غونزالس Domingo Gonzales ودمنيوكس كوديسلا في

Dominucus gudislavi ويوحنا بن داود الإسباني – Abendaud- Johane Hispanus اليهودي الذي اعتنق المسيحية وسكن طليطلة(٢٦).

– رايموندو مارتين: لم يكن الإعجاب وحده هو الذي دفع الناس إلى دراسة كتب المسلمين، بل أقبل بعضهم على دراستها التماسا لحجج يقارع بها الإسلام وأهله ومن أولئك نذكر Raimondo Martin (1230-1286) وكان قسا دومينكا قطلونيا، اجتهد في تعلم العربية حتى أتقنها ووضع كتابه المسمى «خنجر الإيمان ضد المسلمين واليهود» jugio fidei adversus Mauros et Judeos وهو مديح النصرانية يمتاز في مادته ومنهجه عن كل ما سبقه. إذا استثنينا كتاب «جامع حجج في جدال الكافرين» (Suma Contra gentes)، للقديس توما الأكويني، وقد أشار الأستاذ آسين بلاثيوس بما يتجلى من علم «رايموندو مرتين» بالعربية والعبرية والإسلام واليهودية في كتابه «خنجر الإيمان»، و«شرح الرمز» explanatio simboli، فهو يورد نصوصا من الغزالي انتخبها من «التهافت» و«المقاصد» و«المنقذ» و«الإحياء».

– رامون لوليو: (٦٣٢ه/١٢٣٥م-٧١٤ه/١٣١٥م)

وقد بين الأستاذ ريبيرا والأستاذ آسين بلاثيوس من بعده اعتماد لوليو على كتاب المسلمين وخاصة ابن عربي، ودأب لاستهلال رسائله باسم المسيح لأن المسلمين يستهلون كتبهم باسم محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقال بفصل الرجال عن النساء في الكنائس وهو يمتدح في المسلمين إخلاصهم لدينهم، وأراد أن تتلى أسماء الله في الكنائس كما يرتل المسلمون القرآن في المساجد، وهو يقرر في كتابه -Blanquerna- «بلانكرنا»، أنه ألف كتاب «الصديق والمحبوب» على طريقة الصوفية el libro del amigo y del amado ولا يبعد أن يكون ترجمة على نهج ترجمان الأشواق لابن عربي(٢٧).

– ألفونسو العالم والثقافة العربية:

Alfonso el sabio y la cultura arabe

بلغ الاهتمام بالعلوم العربية الإسلامية في إسبانيا النصرانية الذروة في عصره. وقد أشرف على ذلك بنفسه وقد ساعده التفاف اليهود والنصارى والمسلمين من العلماء حوله، وأنشأ بمرسية معهد للدراسات بمعاونة الرقوطى الفيلسوف المسلم، ولم يوفق هذا المعهد المرسى كثيرا، ونقله إلى إشبيلية وأنشأ فيه مدرسا(٢٨)، ومدرسة عامة للاتينية والعربية، وأمر ألفونسو بأن يترجم الإنجيل إلى الإسبانية، وبأن ينقل القرآن إليها، وترجموا له كذلك زالتلمودس وسالقبالةس وبأمره ترجم كتاب كليلة ودمنة إلى الإسبانية وله يد فيما قام به دون فدريك Donfadrique من ترجمة قصة «السندباد» إلى الإسبانية، كما أدخل في ثنايا «تاريخه العام لإسبانيا» cronica general de espana «مواد عربية تاريخية وأسطورية ومن بين هذه الأخيرة قصة زليخة ويوسف Zuleja y Jose وحكاية العالمة «Doluca» دولوكا والفتاة ترموت la infanta Termut واستخدم الموسيقى الأندلسية في وضع «أناشيده» «Las Cantijas»(٢٩).

– الفن القصصي: «كتاب سلك الكتاب»

Disciplina clericalis

كان كتاب تعليم رجال الدين أول كتاب في القصص المستقى من أصول عربية يذاع في إسبانيا النصرانية الذي ألفه «بدرو ألفونسو» وأصله يهودي من أهل شقة كان اسمه «موسى سفردي» ثم تنصر في سنة ١١٠٦م وتبناه ألفونسو الأول ملك أرغون الملقب بالمقاتل، وتدل الدلائل كلها أن هذا الكتاب كان كتبه بالعربية ثم ترجمه بنفسه إلى اللاتينية. وهو في هذا الكتاب يورد ثلاثة وثلاثين أقصوصة شرقية(٣٠).

– الدون خوان مانويل: Don Juan leunaM

يقول بالنثيا: لم يكن لمؤرخي أدبنا الإسباني بد من أن يقروا بدين «الدون خوان مانويل» للآداب العربية فقد قرر أول -Mendenez playo- أديب صاحب أسلوب نثري من كتابنا في العصور الوسطى، فقد نهل وروى من موارد عربية ولكنه تناول مواضيع طرقها غيره من الكتاب وعرف كيف يصوغها في قالب مبتكر

فالكثير من قصص «ألكندي لوكانور» elconde lucanor مقتبس من أصول عربية ومن أمثلة ذلك قصة عميد قس كنيسة ياقب (يعقوب) مع «الدون إليان» Don Julian المشهورة وحكاية «حر طليطلة» التي عرفت فيما بعد بقصة تحقيق الوعد La proeba de las promesas وهي حكاية نجد أصلها في القصة العربية المعروفة «أربعون يوما وأربعون ليلة» وقصة صلاح الدين مع السيدة saladino y la duena مستقاة من السندباد، أو من ألف ليلة، أما أن الدون مانويل كان يعرف العربية ويقرأ كتبها فيؤيده كتاب «الأحوال» من تأليفه وذلك الكتاب ماهو إلا قصة بوذا في قالب آخر عرفها مانويل عن طريق عربي نجهله إلى الآن، ويقول «مننذث بلايو» تعقيبا على ذلك: «بيد أن الدون خوان مانويل كغيره من كبار القصاص. يضفي على قصصه طابعا شخصيا خالصا ويعمق موضوعاته، ويأتي دائما بابتكارات موفقة فيما يضيفه من التفاصيل»(٣١).

- **تورميدا: Turmida:**

يحتل Anselo de Turmeda في تاريخ الأدب مكانا فذا، فقد ولد في ميورقة في منتصف القرن الرابع عشر ودرس في لاردة وبولونيا ثم انضم إلى طائفة الرهبان المعروفة بالمنورس (Los minores) ثم رحل إلى تونس حيث ارتد عن المسيحية واعتنق الإسلام وتسمى بعبد الله بن علي وصار يرتزق من عمله كترجمان وتوفي عام ١٤٢٠م وقد حلله أهل المغرب بهالة من القداسة، ولقبوه بالترجمان الميورقي، وقد ذاع كتابه المسمى «تحفة الأريب في الرد على أهل الصليب» بين المسلمين ذيوعا كبيرا. وقد اعتمد على ما أورده ابن حزم في «الفصل» من الحجج في مناقشته لآراء النصارى ومذاهبهم أما ما ألفه بالقطلونية مثل كتاب «التعاليم الصالحة» (libre de bon) وكتاب «رباعيات مملكة ميورقة» (coblas del rhegne de mallorca) و«كتاب النبوات» (los profecias) فقد طار صيتها في كل مكان وقد ترجم كتابه المسمى «مجادلة الحمار» ألفه عام ١٤١٧ وهذا الكتاب عنوانه الكامل «مجادلة الحمار» للأب انسليمو دي تورميدا:

Disputa del asno contra fray anselmo de Turmeda وكان قد نشر في المجلة الإسبانية (سنة ١٩١١ مجلد ٢٤) وهي خرافة شائقة جدا تدور حول الحيوانات وتوضع فيها مسألة الإنسان وامتيازه على العجماوات موضع المناقشات، ويجري الجدل في مجلس يتولى الحمار الكلام فيه نيابة عن أصناف الحيوان، ويدحض الحجج التي يدلي بها تورميدا متحدثا باسم البشر، وهذا الكتاب ماهو إلا ترجمة حرفية، في أحيان كثيرة، لفقرات من مجادلة الحيوانات لبني آدم الواردة في رسائل إخوان الصفا، وهذه المجادلة التي تحدثنا عنها عند تورميدا واردة في فصول كثيرة من الرسالة الثامنة من الجسمانيات الطبيعيات من الجزء الثاني (ص ١٦٩) وأولها فصل عنوانه: «في ذكر تصانيف أحوال الطيور وأوقات هيجانها وسفادها وكيفية اتخاذها أعشاشها وإصلاح أوكارها وكمية بيضها ومدة حضانتها وكيفية تربيتها لأولادها» وقد اختار آسين بلاثيوس لها كلها عنوان: Disputa o reclamacion de los nimales contra al hombre وهو عنوان أحد تلك الفصول في الرسائل «فصل في بيان شكاية الحيوان من جور الإنسان» (جزء ٢ ص: ١٨٢) ويمكن مراجعة هذا في(٣٢)

El original arabe de la disputa del asnocontra fray Anselmo de Turmeda, opudHuellas del islam, Madrid -1941-115

«جراثيان» وابن طفيل:

من القصص العربية التي لفتت دارسي الأدب المقارن قصة الصنم والملك وابنته «التي نجدها في مخطوط قديم في الاسكوريال، وقد تولى نشرها غارسيا غوميس وقام بدراستها وتحليلها وانتهى إلى أن هذه القصة هي المصدر المشترك الذي قبس منه ابن طفيل القالب القصصي لحي بن يقظان، وجراثيان بلتزار، الفصول الأولى من الكريتيكون Elcriticon والواقع أن قصة الصنم تتفق مع الرواية الثانية التي يوردها ابن طفيل عن أصل بن يقظان والتي تقول إنه لم يتولد من الطين، بل إنه ثمرة علاقة غير مشروعة

بين أخت الملك وأحد رجاله وهي رواية لا يذكرها الناس كثيرا، وقد استخدم ابن طفيل هذا القسم من القصة ليحشد فيه مذهبه الفلسفي ولكي يدلل على ما بين العقيدة والأفلاطونية الحديثة من انسجام وتلك هي الغاية التي استهدفها من تأليف قصته، كما أشرنا إلى ذلك فيما سلف، فهو يرينا كيف ينتقل (حي) من مجرد تأمل المظاهر الطبيعية إلى إدراك نشوة الاتصال بالله(٣٣)، وقد كان اليسوعي «بارتلوم» قد أشار في القرن الثامن عشر إلى هذا التشابه الجلي بين قصة حي بن يقظان والفصول الأولى من الكريتكون ثم قام Mendenez playo بتحليل أوجه التشابه بينهما في المقدمة التي كتبها لترجمة بونس بويجس لقصة (حي بن يقظان) ونشرت عام ١٩٠٠، ولكن لما كانت رسالة حي بن يقظان قد نشرت للمرة الأولى مع ترجمتها اللاتينية سنة ١٦٧١ على يد بوكوك، أي بعد ظهور الجزء الأول من الكريتيكون بعشرين سنة، فقد ظلت مسألة انتقال الفكرة من الكتاب العربي إلى كتاب جراثيان موضع شك، لأن التشابه بين الكتابين، أظهر من أن يمارى فيه، فلما عثر غارسيا غوميز على «قصة الصنم» أسفر السر بعض الشيء، إذ أنه تبين في بحثه أنه من الممكن جدا أن يكون غراثيان قد عرف هذه القصة إذ كانت شائعة متواترة بين الموريسكيين.

الشعر القصصي في إسبانيا الإسلامية:

أثبت الأستاذ ريبيرا في بحثه المنشور سنة ١٩١٥ على أننا نجد عند أوائل مؤرخي الأندلس من المسلمين آثارا من شعر قصصي، لابد أنه كان مزهوا في الأندلس خلال القرنين التاسع والعاشر، وقد كان أهل الأندلس استعملوا إلى جانب العربية لهجة أعجمية دارجة، لقد قال دوزي إن الشعر العربي الفصيح لم يعرف شعر الملاحم القصصي، إذ الشعر العربي كله كان غنائيا أو وصفيا فوعى ريبيرا ذلك وانصرف للبحث في كتب التاريخ الأندلسي من بقايا أسطورية ذات أصول محلية. وهذا ما تحدثنا به بعض المصادر الأندلسية أن نفرا من الأندلسيين وصف أحداث فتح الأندلس وما تلاه من حروب في قصائد طوال كيحيى الغزال الذي لا يبعد أن يكون من أصل إسباني، وتمام بن علقمة الذي تزوج ابنة «رومانوس قومس» على أيام القوط، ونكاد نقطع بأن هذه الأساطير كانت جارية على ألسن الناس بالعجمية الدارجة، ومن أمثلة الأساطير ذات الطابع القومي ما يدور حول (كرم أرطباس) القوطي الذي لجأ إليه نفر من رؤوس العرب يطلبون ضياعا، فحط من شأنهم ثم وهبهم من أراضيهم شيئا كثيرا»، ويقول خليان ريبيرا تعليقا على هذا الخبر: «وهذه الحكاية تحمل كل الملامح التي تدل على أنها قد بنيت على أساس من أقصوصة شعبية منظومة، وبعد أن يورد القصة بالنثيا قائلا: «فهذه الرواية قد مرت في الطريق العادي الذي تمر به الأساطير كلها، فإن الملاحم الشعرية الأسطورية تنشأ حول حقيقة تاريخية ثم تنشر بعد ذلك ويدرجها المؤرخون في مدوناتهم بعد أن يجردوها من كثير أو قليل من قالبها الشعري الأول وقد استنتج ريبيرا من هذه النماذج أنه كان لأهل الأندلس شعر قصصي شعبي ولكنه ضاع ضياعا يكاد يكون تاما لسوء الحظ(٣٤).

هل يمكن أن يكون لهذا الشعر القصصي الأندلسي من أثر في الشعر القصصي الإسباني؟

بعد أن أثبت ريبيرا وجود شعر قصصي شعبي في الأندلس طرح هذا السؤال، ثم أقبل يقارن أسطورة ازراق بالشعر القصصي الإسباني والفرنسي، وتتفق الأساطير الأندلسية كذلك مع الإسبانية في أنها نشأت في النواحي والأعصر التي حفلت بالصراع والحروب، وتتفق مع الإسبانية والفرنسية في أن شخصياتها تاريخية، ثم أن هناك فكرة أساسية تتخلل هذه القصص الأندلسية، فكرة نشأت من السخط العام على استبداد السادة الإقطاعيين، ثم إن الوقائع البارزة في القصة ذات طابع فروسي: مبارزات بين الأبطال، بالضبط كما نرى في القصصين الإسباني والفرنسي، وإذا تدخلت المرأة في سير الحوادث فإنها

لتقلب حمية الفرسان ولتستثير النخوة في نفوسهم، أما وشائج القرابة وعواطف الحب، فتجئ في الموضع الثاني، وإذا تحدث هذا القصص الأندلسي عن الحب، كان حديثا ساذجا بعيدا عن تزويقات أهل الظرف وأهل العاطفة والخيال الجموح، والقصاص يعمد إلى رواية الوقائع مباشرة في أسلوب طبيعي ودون مقدمات(٣٥).

يقول ريبيرا «ومن بين هذه المعالم التي استلفتت إنتباهي أكثر من غيرها» أولهما أن الملك المسلم الذي يتوارد ذكره أكثر من غيره في الملاحم الفرنسية - كأنشودة رولان مثلا- هو ملك سرقسطة بالذات أي ذلك الملك الذي يرد ذكره في حديث إزراق صاحب وادي الحجارة، والثاني أن اللقب الذي يطلق في الروايات العربية على إزراق صاحب وادي الحجارة ذلك البطل المسلم الجرئ الشهم، وهو كما يورده ابن القوطية (منت Mont) و(منتيلMontel) في صورة التصغير، يطلق في القصص الفرنسية على فارس عربي شجاع حارب إلى جانب شرلمان في إسبانيا وهو أومنت (Omont) وذلك التوافق كله أكثر من أن نستطيع نسبته إلى مجرد المصادفة وخاصة إذا ذكرنا أنه لا يقع في ظواهر ثانوية بل في ظواهر أصيلة. ذلك أن مقدار الآثار الشرقية في الأدب الفرنسي كثير، لا يمكن الغض من شأنه، ولقد اعترف جانروا Jeanroy بذلك فقال: «إن القصص الأصيلة التي بنيت عليها الأقاصيص المعروفة بالفابليو (خرافات) يكاد يكون معظمها من أصل مشرقي»(٣٦). ويعلق ريبيرا بالحاح قائلا: «أجل والأمر الذي مردون أن ينبه عليه أحد هو أن هذه التأثيرات كلها أقبلت من إسبانيا، والسبب في عدم التنبيه إلى ذلك هو الرغبة في نسبة هذه التأثيرات إلى علاقات مباشرة أو إلى عوامل أخف على النفس، كالعلاقات بالإمبراطورية البيزنطية، فكثير من القصص الشرقية أقبلت إلى إسبانيا قبل وصولها إلى فرنسا، ومن أسبانيا انتقلت إلى غيرها من الأمم حاملة طوابع ظاهرة لا يشك فيها تنبئ عن مرورها بشبه الجزيرة»، ويخلص بالنثيا للقول: إننا نجد أنفسنا آخر الأمر أمام أصلين اثنين يحتمل أن يكون الشعر القصصي الإسباني قد صيغ على مثال أحدهما الجرماني والأندلسي، فأما عن الجرماني فهو بعيد سحيق، حمله القوط الغربيون إلى إسبانيا بعد أن تغيرت خصائصه بسبب اتصال الجرمان بالإمبراطورية الرومانية قرونا طويلة، وأما الأندلسي الإسلامي فأقرب صلة، وإن كنا لا نجد حلقة الوصل بينه وبين الشعر القصصي الإسباني، نعم إنه إسلامي الطابع، ولكنه إسباني الروح، لأي هذين الأصلين يميل؟.

الزجل في الأدب الأوربي:

يورد بالنثيا هذا الفن الشعري الذي ابتكره مقدم بن معافى القبرى والذي نجد أظهر نماذجه في ديوان ابن قزمان «المفتاح العجيب الذي يكشف عن سر تكوين القوالب التي صبت فيها الطرز الشعرية التي ظهرت في العالم المتحضر في أثناء العصر الوسيط» كما يورد خوليان ريبيرا وأيده بالبراهين، وتأثير هذا الزجل على سائر الآداب الأوربية، فيورد بالنثيا تأثيره في فرنسا بقوله: «والواقع أن أوائل التروبادور البروفنسيين استخدموا أقدم القوالب الزجلية الأندلسية. وتغنوا بغرامياتها الجارحة للحشمة بالحرية نفسها وعدم التحرج اللذين نراهما عند ابن قزمان» ويورد أمثلة كثيرة على ذلك(٣٧) ويتحدث بالنثيا أيضا عن تأثير الزجل في إنجلترا بقوله «وكان الزجل الأندلسي شائعا في إنجلترا كذلك، إذ أنه كان يبدو كأنه القالب الشعري ذو الأغصان الذي صبت فيه بعض الأغاني الشعبية القديمة التي كانت تقال في العذراء وبعض أناشيد عيد الميلاد، كتلك التي نجدها في شعر ذوميريل...» ويورد أيضا أثر ذلك في ألمانيا(٣٨) بقوله تضم أغاني «الميني زنجر Minnesenger» قطعا في نظام القوافي فيها شبها بنظامها في الزجل الأندلسي ويورد بذلك قطعة للمنشد «Herman der damen» مع ترجمتها للعربية

مـن طـرف الـدكـتـور حسين مـؤنس، ويـأتـي بـتـأثـيـر هـذا الفن على منشدي إيطاليا أيضا(٣٩) بقوله: تأثرت إيطاليا بالثقافة العربية تأثرا بعيدا مثلها في ذلك مثل إسبانيا، إذ أن المسلمين احتلوا جزء من أراضيها ردحا من الزمن، وقد بلغ اتصال صقلية بالثقافة الإسلامية أوجه في عصور ملوك النورمانيين، وقد أثبت ذلك «فـــون شـــاك» Adolf frederik vonschack) (Muchelamin وغيرها، وأما فيما يتصل بما كان للشعر الأندلسي من التأثير في الشعر الإيطالي فيمكننا أن نـذكـر عـلـى وجـه الـتـحـديـد: أنـنـا نجد في الشعر الإيطالي موضوعات مما يختص به الشعر الشعبي الأنـدلـسـي مـثـل مـوضـوعـي «الـشـقـيـة في زواجـهـا»، والفجريات, (La Albada)، ومـا يشـبـهـهـا وكذلك الـقـالـب الشـعـري لـلـطـراز المسـمـى بـالـكـونـتـراسـتـو (Contrasto) ومـعـنـاه الخصام وقـد أثبت الأسـتـاذ «Pizzi» أنه يرجع إلى أصول فارسية وكان يصاغ في قـالـب الـزجـل الأنـدلـسـي ومـن أمـثـلـة ذلك «قـصـائـد الكونتراستو» التي نظمها «تشيلودال كامو» أما ذلك الضـرب مـن الشـعـر الـديـنـي الإيطالي الـوسـط سـمـي باللاوديسب: (Laudes مدائح) وكان ينظم في اللهجة الدارجة، ونجد أحسن نماذجه في شعر«jacaponi di todi» وقالب مدائحه هو الزجل الأندلسي صافيا أحيانا ومصورا بعض التصوير:

أيها الحب الرقيق للفقر	Dolce amor di povertade
كم ينبغي أن نحبك	quantoti degiamo amare
أيها الفقر المسكين	povertade poverella
إن الذلة أختك	umildade é tua sorella
إنه ليكفيك صحن صغير	benti basta la scodella
للشراب والطعام(٤٠)	e al bere eal mangiare

وفي انتقال بالنثيا للحديث عن التأثير الأندلسي في البرتغال، يشير إلى الأغاني الجليقية البرتغالية وهي منظومات من طراز الزجل وإن كنا نلاحظ في خرجات تلك المنظومات الزجلية البرتغالية بعض الاختلاف عن المعروف في خرجات الأزجال ويضرب مثالا على ذلك بأغنية تحت عنوان «أغنية الصديق» la cantiga al damigo من شعرديونيس(٤١).

ونصل مع بالنثيا إلى إسبانيا مع كنتيخات ألفونسو العـاشـر X las cantigas del fonso، يكشف لنا تركيب الأزجال عن أوزان كثيرة من المنظومات التي كـان مـؤرخـوا الأدب الإسـبـانـي في حيرة مـن أمـرهـا، ومثال ذلك كنتيخات(٤٢) (أغاني) ألفونسو العاشر، فقد أظهر ريبيرا أن معظمها من طراز الأزجال، وإن كانت الخرجة تنظم في بعضها على قافية سابقة مثل

Omilda des con povreza quer Avirgen Coroada
Mas dorgullo con requeza e ela muy despagada
E desta razon vos dierei un miragle muy fremoso
Que mostrou santa maria Madre do rey grorioso
A un crerigo que era de aservir deseioso
E por en gran maravilla le foi per ela mostrada

إن السيـدة العـذراء المتوجة لتفضل التواضع مع الـفـقـر عـلـى الـغـرور والغنى لأنها تحتقرهـمـا احتقارا شديداولهذا السبب فإني سأقص عليكم معجزة بالغة الجمال صنعتها القديسة مارية أم الرب المجيد لرجل دين كان راغبا في خدمتها وقد صنعت العذراء هذه المعجزة لتريه إياها ويبدو أن الملك العالم نظم هذه الكنتيخات لتتمشى مع ألحان موسيقية كانت موجودة بالفعل في ذلك الحين، ويتضح هذا إذا لاحظنا أن القالب الذي اتخذ لنظم حديث معجزات العذراء هو قالب الغصن الغنائي (la estrofa lirica) وهو أكثر تعقيدا وأعسر على التأليف من الأغصان التي تستعمل في الشعر القصصي وإن طريقة الإنشاد الجماعي قد اتسع استعمالها مما كان يقتضي قطع سياق القصيد، بين الحين والآخر ليردد المنشدون لحنهم، يقول خليان ريبيرا: «إن هذا هو الذي اضطر الشاعر إلى تجزئة أبياته على أساس عروض يقوم على جعلها أشطارا غير مقفاة وذلك حتى يوائم بين ألفاظه وموسيقى ذات تركيب أشد منها تعقيدا». ويصل ريبيرا بعد دراسته تركيب موسيقى الكنتيخات إلى أنها هي الأخرى قامت

على أساس من الموسيقى الأندلسية الإسلامية.

- خوان رويث وكتاب الحب الجميل El arcepriste de Hita Juanruiz y su libro del buen AMor

يقول بالنثيا: «يتجلى الأثر العربي عند خوان رويث بصورة لا يرقى إليها الشك، ونرى ذلك بوضوح في مواضع شتى من كتابه المسمى بالحب الجميل زومن أمثلة ذلك الرسالة التي تحملها «Trota conventos» إلى المرأة المغربية وكلامه عن الآلات الموسيقية التي لا توافق الأغاني العربية، ويتجلى ذلك الأثر العربي كذلك في اعترافه بأنه صنع ألحانا مرقصة والراقصات الموريسكيات، وفي استعماله للألفاظ العربية في مواضعها كما أشار إلى ذلك دوزي وأنجلمان وEquilaz في جوامع مفرداتهم ويقرر مننذث يلايو ذلك وإن كان يميل إلى القول بأن خوان رويث كان يعرف من العربية ما يصلح للاستعمال الدارج ما لا يمكنه من دراسة الفنون الأدبية، ومهما يكن من الأمر فلا شك في أن كتابه «كتاب الحب الطيب» يضم منظومات من طراز الزجل مثل:

Santa maria luz del dia
Tu me guia todavia
Ganame gracia e benedicion
Et de Jesus consolacion
Que pueda con de voc?on
Cantar de tu alegria

أيتها القديسة مارية يا ضوء النهار
أنت يا من تهدينني أبدا
امنحيني الرحمة والبركة
وليواسيني يسوع
حتى أستطيع عن إخلاص وتقى
أن أتغنى بما تفيضينه في قلبي من المسرة

ويسوق بالنثيا نموذجا آخر يدعم من خلاله أطروحته من كتاب الحب الطيب:

Mis ojos ne veran luz
Pues perdido he a cruz
Cruz, cruz ada panadera
Tomé por entendedera
Tome senda por carrera
Comofaz el andaluz

إن عيني لن تريا النور
لأنني لم أعد أرى كروث
كروث تلك المعذبة الخبازة
التي اتخذتها حبيبة

(وقد بالغت في تقديري) إذ حسبت الطريق الضيق طريقا واسعا كما يفعل الأندلسيون (إذ يبالغون في تقدير كل شئ) (٤٣).

ويضم كتاب الحب الطيب كذلك حكايات من الممكن أن تكون مستقاة - بطريقة غير مباشرة - عن كتب «سلك الكتاب» لبدرو ألفونسو، و«كليلة ودمنة» و«السندباد» ومن الممكن أن يكون قد أخذ بعضها من رايموندولوليو. أو عن الدون خوان مانويل، ولا يشير بالنثيا إلى أي مقارنة، أو وتأثر «بطوق الحمامة» لابن حزم في كتاب الحب الجميل، رغم أنه أفرد لابن حزم مساحة لابأس بها في كتابه عن تاريخ الفكر الأندلسي.

أغنيات العربيات الثلاث آخر مظاهر الزجل:

يحمل هذا العنوان شيئا من المجازفة، حين يضع للزجل حدودا فاصلة في النهاية، لأننا سنجد لاحقا من ينفي هذا العنوان، خصوصا حينما نطرق باب الإبداع الشعري عند الموريسكيين. فما كانت تلبسه من تقية وسرية إخفاء لإبداعاتهم ومن المقطعات الغنائية الصغيرة التي استند إليها ريبيرا في دراسته للموسيقى في العصور الوسطى «أنشودة العربيات الثلاث» التي نجدها في ديوان بلاثيو El canacionero depalacio وهذا مطلعها:

Tres morillas me enomoran
En Jaen:
Axa fatima y Mariem
Tres morillas tan garridas
Iban a coger olivas
Y f?llaban las cogidas en Jaén
Axa, fatima y mariem
Tres morillas tan lozanas
Iban a coger manzanas
Y cojidas las falladan en Jaén
Axa fatima y mariem
Dijeles: Quien sois, senoras

De mi bida robadoras?
Cristianas, que eramos moras en Jaén
Axa, fatima, y mariem.

عشقت ثلاث فتيات عربيات
في جيان
عائشة فاطمة ومريم
ثلاث عربيات بالغات الجمال
ذهبن يجمعن الزيتون
فوجدنه قد جمع في جيان
عائشة وفاطمة ومريم
ثلاث عربيات فياضات بالحيوية
ذهبن يجمعن التفاح
فوجدنه قد جمع في جيان
عائشة فاطمة ومريم
قلت لهن: من أنتن أيتها الفتيات
اللائى سلبنني حياتي؟
(فقلن) مسيحيات، وكنا عربيات في جيان
عائشة وفاطمة ومريم(٤٤)

وقد ظلت أوزان الزجل مستعملة في الشعر الإسباني حتى القرن السابع عشر فنجد «كالدرون» في مأساة حب بعد الموت (amor despues la muerte) يرسل على ألسنة الموريسكيين الأنشودة التالية.

Aunque en triste cauteverio
De alà por justo misterio
unperio   Llore el africano
Su misera ley esquiva
Su ley viva
Viva la memoria extrana
De aquella glorioso hazana
Que en la libertad de Espana
A Espana tuvo cantiva
Su ley viva.

على الرغم من الأسر التعيس
الذي أراده الله لنا بتقدير خفي عادل
فإننا نبكي عن الدولة الإفريقية
وما قدر عليها من شقاء
وليحيى دين الله
ولتحيى الذكرى العجيبة
لذلك العمل المجيد (فتح إسبانيا على يد المسلمين)
التي جعلت إسبانيا أسيرة حريتها
وليحيى دين الله(٤٥)

خلاصة:

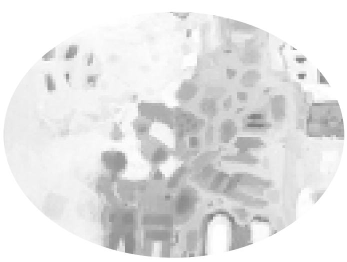
بعد هذه النزهة القصيرة التي تناولت تأثير الفكر الإسلامي الأندلسي في الفكر الإسباني بخاصة والأوروبي عامة، تناولا سريعا ومختصرا، يبدو أنني لم أوفق في اختيار النموذج الأجدر بتمثيل موقف المستعربين الإسبان من إظهار هذا التأثير ومناقشته بعمق، وقد أدركت ذلك منذ البداية، لأن غاية أنخيل بالنثيا في هذا الكتاب هي غاية تأريخية للفكر، ولا تتناول الفكر في ذاته ولا الأدب في أجناسه، ولذلك كنت أبحث عن بالنثيا في هذا الكتاب فلا أجده إلا نادرا، لأنه يتكئ بشكل مطلق على آراء ودراسات الرعيل الأول المؤسس لمدرسة الاستعراب الإسبانية وعمالقته أمثال «ريبيرا» و«كوديرة» و«آسين بلاثيوس» و«غارسيا غوميس». وهذا ما زاد الأمر غموضا، لأنه لا يمكن الخروج بحكم دقيق على نتف من الآراء وقطع مجتزئة، ولذلك اعتبر هذا العرض أرضية فقط لنقاش أطول وأعمق حتى يفصح عما لم يقل في كتاب بالنثيا هذا وما قيل عن وجهة نظر المستعرب بالنثيا بدقة، رغم تعليقاته المقتضبة كقوله مثلا عن يحيى الغزال الذي لا يبعد أن يكون من أصل «إسباني» بدون أي دراسة ولا تحقيق، وهذا لا ينبغي موضوعيته في طرح كثير من آراء الدارسين والتنبيه لأثر الفكر الإسباني وتأثير الأخير في الفكر الأوربي في ألوان أدبية وفكرية كثيرة، وقد شدت انتباهي هذه النقطة، فالتراث الإسلامي العربي في الأندلس، كان تركة تعامل معها المستعربون الإسبان بمنهجين الأول: الطمس والشتم والحط من شأنه، وكانت هذه الرؤية تمثل وجه التعصب والسلبية، ونوعا من الانتقام لما يسمى «بالغزو الإسلامي لأرض إسبانيا»، بل وجدنا عند بعض المستعربين رأيا أعمق في التعصب من هذا

الرأي، والذي ذهب إلى أن العرب لم يغزوا الأندلس لأنهم كانوا متخلفين على صعيد المراكب البحرية، ونمثل لهذا الرأي بكتاب:

Arabes n'ont Jamais envahi l'espagne

ويقول ملخص الكتاب وهو للمؤرخ الإسباني اغناسيو أولاغي: «إن العرب والمسلمين لم يفتحوا إسبانيا عسكريا، وإن التحول للإسلام في الأندلس لم يتم إلا عبر حركة الأفكار وتصارعها، حيث لقيت الدعوة الإسلامية مناخا ملائما في إسبانيا التي سادت فيها الديانة الأريوسية في خلال القرن الثامن الميلادي، فلم يجر الإسبانيون إلا تعديلات طفيفة على معتقدهم وفكرهم وثقافتهم وعاداتهم ليتحولوا إلى الإسلام» ودون مناقشة هذا الطرح ننتقل للرؤية الثانية في التعامل مع التراث العربي الإسلامي في الأندلس، والتي يمكن تلخيص طرحها في عنوان إسبانيا الإسلامية، والتي تصدى لها مستعربون مر ذكرهم أعادوا الاعتبار لهذا التراث، ولعل المنافرة التي كانت بين الفرنسيين والإسبان، شكلت حافزا كبيرا بالدفع بهذا الاتجاه إلى الأمام للرد على مقولة الأديب الفرنسي «ألكسندر ديماس» وهو يعرض بتخلف الإسبان في ميدان الثقافة «إن أوربا تنتهي عند جبال البرانس»، ونلمس هذه الردود على هذا الرأي حينما يعرج بالنثيا على الزجل في الأدب الأوربي ويناقش انتقال هذا الفن من إسبانيا إلى باقي الأقطار الأوربية استحالة الأخذ المباشر بدون وساطة إسبانية بقوله والواقع أن أوائل التروبادور اليروفنسيين استخدموا أقدم القوالب الزجلية الأندلسية وتغنوا بغرامياتها الجارحة للحشمة بنفس وعدم التحرج اللذين نراهما عند ابن قزمان ويورد أمثلة كثيرة على ذلك(٤٦).

كما لايفوتنا أن ننبه إلى مسألة أخرى لا تقل أهمية، وهي أن كثيرا من الباحثين المشارقة في معالجاتهم للتراث الأندلسي يعتمدون المعيار القومي، فيتحدثون عن العرب والحضارة العربية حتى وهم يترجمون من الإسبانية، فإنني أصاب بالدهشة والذهول حينما أجدهم (المشارقة) يترجمون (Moros) و (Musulmanes) باعتبارها تعني العرب، وهذا ما عبر عنه الدكتور حسين مؤنس في ترجمته لكتاب بالنثيا، مع الاتفاق الكلي على أن الحضارة الأندلسية لم تكن لعرق ولا لقومية، وحتى عنوانها الإسلامي لاينطبق دائما على العقيدة الشخصية للعلماء والأدباء والفقهاء، وإنما تستمد إسلاميتها من الحكم السياسي الإسلامي، لأننا وجدنا علماء من اليهود والمسيحيين داخل هذا الحكم كان لهم المساهمات الوافرة في الحضارة الأندلسية في حقبة الحكم الإسلامي التي كانت ملتقى للحضارات، حيث امتزجت فيها الحضارات الفارسية، والرومية، والعربية، واليونانية، والأمازيغية، والهندية والإفريقية، ولذلك فهي أكبر من أن توضع في مربعات قومية أو دينية أو عرقية.■



الهوامش

١- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ز-ح مقدمة المترجم حسين مؤنس أنخيل بالنثيا غنزالس ط١ مكتبة النهضة المصرية- القاهرة س ١٩٥٥.
٢- دائرة المعارف- مجلد١٢- ص:٦٩ وورد التمييز نفسه في كتاب «تراثنا بين ماض وحاضر» بنت الشاطئ ص: ٦٨ دار المعارف، مصر.
٣- المستشرقون وتحقيق التراث -الدكتور جورج كرباج ص: ٧٩-٨٠ مجلة آفاق عربية عدد ١٠ سنة ١٩٩٢.
٤- المستشرقون وتحقيق التراث العربي -جورج كرباج- ص: ٨١ - مرجع سابق.
٥ - المستشرقون لنجيب عفيفي ٣/١١٤٦.
٦ - المستشرقون لنجيب عفيفي (م س) ٣/١١٤٦
٧- مجلة العربي ع ١٠٢، أيار ١٩٦٧ ص: ١٣٩.
٨ - الإسلام والمسلمون في ألمانيا- الشيخ طه الولي ص: ٢٨-٢٩.
٩- مقدمة لدراسة التاريخ الإسلامي ص: ٤٣.
١٠- قواعد تحقيق المخطوطات ص: ٧.
١١- تراثنا بين ماض وحاضر «بنت الشاطئ» - دار المعارف- مصر ص: ٤٨.
١٢- نفسه ص: ٥٤.
١٣- التراث العربي ص: ٤٩.
١٤- علوم الحديث ومصطلحه ٢٨٨.
١٥ - المستشرقون وتحقيق التراث العربي، ص: ٨٣ -مرجع سابق.
١٦- قصة الاستشراق الإسباني المعاصر- د الطاهر أحمد مكي- مجلة آفاق عربية السنة III عدد ٣ تشرين الثاني ١٩٧٧ -الصفحة- ٧١-٧٢.
١٧- قصة الاستشراق الإسباني المعاصر ص: ٧٤. مرجع سابق.
١٨- نفسه ص: ٧٥.
١٩- نفسه ص: ٧٧.
٢٠- نفسه ص: ٧٣.
٢١ - الاستعراب الإسباني يفقد آخر عمالقته: إملير غارسيا غوميس - عبد الرحيم الوهابي- جريدة العلم: الملحق الثقافي السنة ٢٦/١٠ يونيو ١٩٩٥.
٢٢- تاريخ الفكر الأندلسي -أنخيل جنثالث بالنثيا- ترجمة حسين مؤنس من مقدمة المترجم ص الأوليز
٢٣- تاريخ الفكر الأندلسي -بالثيا- ترجمة حسين مؤنس ص: ٥٣٣-٥٣٤.
٢٤- نفسه ص: ٥٣٥.
٢٥- نفسه ص: ٦٣٦.
٢٦ - تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٥٤٠.
٢٧- نفسه ص: ٥٤٤.
٢٨- المدرس ترجمة لـ estudio وهو يختلف عن المدرسة.
٢٩- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٥٧٤.
٣٠- تاريخ الفكر الأندلسي: ص: ٥٧٩.
٣١- مننڈث بلايو - ص: ١٤٧. من تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٥٨٥-٥٨٦.
٣٢- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٥٨٨.
٣٣- نفسه ص: ٦٠١-٦٠٢.
٣٤ - تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٦٠٣-٦٠٤.
٣٥- نفسه ص: ٦٠٧-٦٠٨.
٣٦- نفسه ٦١٠-٦١١.
٣٧- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٤١٥.
٣٨- نفسه ص: ٦١٨.
٣٩- نفسه ص: ٦١٩.
٤٠- نفسه ص: ٢٢٠.
٤١- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٦٢١.
٤٢- تطلق الكنتيخات (cantigas) بصورة خاصة على مجموعة من القطع الشعرية في مديح العذراء تنسب إلى ألفونسو العاشر (ص: ٤٢٠).
٤٣- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٦٢٤-٦٢٥
٤٤- نفسه ص: ٦٢٧-٦٢٨.
٤٥- تاريخ الفكر الإسلامي ص: ٦٢٩-٦٣٠.
٤٦- تاريخ الفكر الأندلسي ص: ٦١٥.

القيم الثقافية

ودورها في نقل التكنولوجيا

محمد مقداد *

ملخص:

يعتبر موضوع القيم الثقافية موضوعا ذا أهمية بالغة ، والاهتمام به سيساعد دون شك في فهم الشعوب وخاصة في البلدان النامية وبالتالي المساهمة في إنجاح مشاريع التنمية المختلفة فيها. وان المرحلة الراهنة من تاريخ البلدان النامية يمكن تسميتها مرحلة القيم الثقافية لأن الاهتمام فيها بموضوع الثقافة والقيم المنبثقة منها ازداد الاهتمام به من طرف كل من باحثي هذه البلدان لأنهم أدركوا بجد أهمية فهمها لضمان التقدم، وباحثي البلدان المتقدمة لأنه يهمهم كثيرا فهم شعوب البلدان النامية واستغلال ذلك لمصالحهم المختلفة. تعتبر هذه الورقة مساهمة أخرى تضاف الى ما يقوم به الباحثون الآخرون لفهم القيم الثقافية في البلدان النامية وعلاقتها بنقل التكنولوجيا. وقد تضمنت ثلاثة عناصر رئيسة بالإضافة الى مقدمة وخاتمة وقائمة المراجع. لقد خصص العنصر الأول للقيم الثقافية مركزا أولا على عرض مفاهيم الورقة الرئيسة وهى الثقافة و القيم ونقل التكنولوجيا. وثانيا على تأثير القيم الثقافية في الشخصية مبينا بصورة أساسية تأثيرها في الجانب المعرفي، وفى الجانب الوجداني وفى الجانب السلوكي. وثالثا على العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك مبينا أن العلاقة بينهما ليست علاقة مباشرة لكن محكومة بمتغيرات وسيطة أهمها الموقف الثقافي المعين والقيم الثقافية ذاتها والفرد حامل القيمة الثقافية.

وخصص العنصر الثاني للقيم الثقافية ونقل التكنولوجيا مركزا أولا على القيم الثقافية المحايدة مثل اللغة والعادات والتقاليد مؤكدا ضرورة أخذها بعين الاعتبار في أثناء نقل التكنولوجيا لأن الفشل في إدراكها يعمل على إفشال عملية النقل وإحباطها. وثانيا القيم الثقافية السالبة التي اكتسبتها مجتمعات البلدان النامية في عهود التخلف ومنها عدم احترام الوقت، وانخفاض الدافعية الى العمل والذاكرية (عدم الكتابة والإعتماد على التذكر) مؤكدا ضرورة تعديلها لأنها لا تنسجم ومبادئ التنظيم الحديث ومنها تسيير التكنولوجيا والتحكم فيها والتمكن من استغلالها.

وخصص العنصر الثالث للكوارث والمشاكل التي تنجم في حال ما إذا تم إهمال القيم الثقافية عارضا نموذجين اثنين فقط وهما كارثة بوبال بالهند سنة ١٩٨٤ وكارثة استيراد القمح المعالج بالعراق سنة ١٩٧١ .

وبغض النظر عن عناصرها المختلفة، فإن الورقة ككل تؤكد أهمية القيم الثقافية وضرورة اعتبارها ليس فقط في نقل التكنولوجيا - كما تبين هنا - لكن في كل مشاريع التنمية المختلفة.

١) **مقدمة:** في الستينات من القرن الماضي وعندما شرعت البلدان النامية في نقل التكنولوجيا كانت تعتقد أن هذا النقل سيمكنها من الخروج من دائرة التخلف إلى دائرة التقدم وبسرعة لانه أقصر طريق موصل إلى هذا الهدف. وفعلا فقد شرعت معظم البلدان النامية في نقل التكنولوجيا من البلدان المتقدمة الشرقية والغربية آنذاك وتواصل النقل لغاية هذا اليوم، وسيتواصل لسنوات عديدة قادمة. لقد بين كومار (Kumar 1998) أن نقل التكنولوجيا للبلدان النامية لا يزال متزايدا غير أن شكله قد شهد بعض التغيير . قبل تسعينات القرن الماضي كان معظم النقل

* أكاديمي من الجزائر يعمل حالياً في قسم علم النفس بكلية التربية - جامعة البحرين.

يتم بواسطة الاستثمار الأجنبي المباشر (Foreign Investment Direct) والنقل العام للتكنولوجيا, (Global technology transfer) وابتداء من تسعينات القرن الماضي، شهد النقل بواسطة النقل العام للتكنولوجيا تراجعا، لكن النقل بواسطة الاستثمار الأجنبي المباشر ازداد ازديادا مشهودا. وسبب ذلك- كما بين كومار- يعود أساسا إلى ما حدث في البلدان النامية من تغيير سياسي داخلي ومن استقرار ورغبة في التقدم والنهوض.

بعد فترة ليست بالطويلة بدأت البلدان النامية تختبر الكثير من المشكلات التي لم تكن موجودة قبل الشروع في عمليات نقل التكنولوجيا وهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتكنولوجيا المنقولة، وأهمها المشكلات المالية والبيئية (تلوث) والسلوكية(الحوادث) والأمنية (الكوارث). ففيما يخص المشكلات المالية ، لقد أنفقت البلدان النامية مبالغ مالية ضخمة مقابل الحصول على التكنولوجيا غير أن المردود لم يكن قادرا على تبرير ما تم اتفاقه . فقد كانت المخرجات متجاوزة بكثير المدخلات، ولم تتمكن كثيرا من البلدان ترجيح كفة الميزان التجاري أبدا. وفيما يخص المشكلات البيئية فإن التكنولوجيا تكون ساهمت إلى حد كبير في تلويث البيئة (الهواء والماء). وان كثيرا من البلدان النامية قبل معرفة التكنولوجيا الحالية كانت جد نظيفة ولا آثار للتلوث بها، لكنها بمجرد شروعها في الحصول على التكنولوجيا بدا تلوث البيئة جليا .إن المدن التي تتركز فيها التكنولوجيا و خاصة المدن ذات المناطق الصناعية الكبيرة اصبح التلوث فيها لا يطاق. ومما سببته أيضا التكنولوجيا المستوردة إلى البلدان النامية هو الحوادث المهنية. عدد كبير من الحوادث يسجل كل سنة في البلدان النامية بعض هذه الحوادث يسبب جروحا خفيفة، و بعضها الآخر يؤدى إلى الوفاة. كل تلك الحوادث ناجمة عن التعرض إلى مخاطر التكنولوجيا الفيزيقية أو الكيماوية. إلى جانب الحوادث المهنية، يجب الإشارة إلى الأمراض المهنية التي يتعرض لها العاملون في البلدان النامية ومنها الصمم الناجم عن ارتفاع مستويات الضوضاء في كثير من المصانع و الأورام العظمية العضلية الناجمة عن الاستخدام المستمر لأجهزة الكمبيوتر والآلات الكاتبة في المكاتب، وأمراض الجهاز التنفسي وخاصة الربو الناجمة عن تواجد الذرات المتطايرة في الهواء (غبار، رمال، مواد كيماوية) (أنظر مقداد ٢٠٠٠).

أخذا بعين الاعتبار هذه النتائج وغيرها مما لم يتم ذكره هنا، هل يمكن القول أن عملية النقل كانت ناجحة؟ وهل تكون قد حققت الأهداف المرجوة منها؟ قد يكون من السهل القول مع شهنواز أنها لم تكن ناجحة، وإنها لم تحقق ما كان متوقعا منها من أهداف (أنظر Shahnawaz 1991) لقد تمكن مقداد (٢٠٠٠) من تقديم أربعة أسباب رآها مسؤولة وبدرجة كبيرة على هذا الفشل وهى: ضعف تصميم التكنولوجيا والضعف الداخلي في البلدان النامية والمشكلات (القيود) التي تضعها البلدان المنتجة للتكنولوجيا والمصدرة لها في أثناء عملية التصدير، وأخيرا، المشكلات المرتبطة بعملية النقل في حد ذاتها وأهمها عدم اهتمام القائمين على عمليات النقل سواء الجهة المصدرة للتكنولوجيا أو الجهة الناقلة لها بالخصائص و المميزات التي تتميز بها البلدان النامية وأهمها الفوارق البيئية الايكولوجية والفوارق الثقافية. إن التكنولوجيا التي تكون قد نشأت في بيئة معينة وفى ثقافة معينة إذا تم نقلها إلى بيئة وثقافة مختلفين من الممكن جدا أنها لا تحقق الأهداف المرجوة منها.

تحاول هذه الورقة التركيز على القيم الثقافية في البلدان النامية وعلاقتها بنقل التكنولوجيا ، وكيف تؤثر هذه القيم في عملية نقل التكنولوجيا.

٢) القيم الثقافية:

٢,١/ عرض المفاهيم:

٢,١,١/ الثقافة : لا بد من الإشارة إلى أن مفهوم الثقافة من المفاهيم التي حظيت بتعاريف كثيرة جدا لأنه مركز اهتمام كثير من الباحثين من العلوم الإنسانية والاجتماعية (علم الاجتماع، علم النفس، الأنثروبولوجيا، الاقتصاد، الخ). فقد عرفها (هارسكوفيتش Herskovits 1948) تعريفا بسيطا لكنه شامل. لقد قال: «الثقافة هي جانب البيئة أو

المحيط الذي هو من صنع البشر». أما Barnlund and Araki (1985) فقد عرفاها تعريف سلوكيا. لقد قالا: «الثقافة لا وجود لها ماعدا ما يتجلى منها في سلوك الأفراد الذين ينتمون إليها. وهى مفهوم مجرد مبنى على ما يظهر من صفات عامة فى سلوك جماعة من الأفراد».

وفيما يخص محتواها لقد بين Ember and Ember 1985 بأنها تظم أنواع السلوك المتعلمة والمعتقدات والاتجاهات التي تميز مجتمعا معينا أو شعبا معينا. وفيما يخص خصائصها الأساسية، فقد تمكن (Moore and Lewis) من غربلة كثير مما كتب حول المصطلح، وتوصلا إلى أن خصائص الثقافة الأساسية هي:

١- أنها تعبير تجريدي يضم تحته عددا من الظواهر.

٢- أنها تشير إلى المعارف الإنسانية والمعلومات والمهارات التي تم تعلمها .

٣- أنها معرفة اجتماعية لأنها تدرس من طرف الكثير من الأفراد وتعلم إلى كثير منهم أيضا، وبالتالي، فهي مشتركة بينهم.

٤- أنها تتسم بالمرونة لأنها تنتقل عبر أجيال .

٥- أنها متكاملة لان محتوياتها تميل إلى أن تعزز نفسها بصورة تبادلية.

٢,١,٢/ القيم الثقافية: لقد بين هوفستيد Hofstede1990)) أن عناصر الثقافة أربعة هي:

- الرموز (Symbols) وتشمل اللغة اللفظية وغير اللفظية واللباس الذي يلبسه الأفراد وكل ما يعمل على تعزيز ولاء الفرد للجماعة التي ينتمي إليها.

- الأبطال (Heroes) وهم الذين يتخذهم المجتمع قدوة للخلف يقتدون بهم ويتعلمون منهم.

- الطقوس (Rituals) وتشمل الروتينيات اليومية التي تعبر عن القيم، وهى تدعم القيم وتعززها.

- القيم (Values) وهي الجانب الخفي من الثقافة الذي لا يستنتج إلا من خلال سلوك الأفراد. وهي تشكل جانبا واحدا فقط من جوانب الثقافة المختلفة. لقد بين على جلبي ومحمد بيومي (١٩٩٠) أن مفهوم القيم من أكثر مفاهيم العلوم الانسانية غموضا لأنه مرتبط بالتراث الفلسفي من جهة، ويعبر عن أرض مشتركة بين مجموعة من العلوم والمعارف من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن هناك تعاريفا كثيرة للقيمة تعبر عن اختلاف وجهات نظر العاملين فى الميدان، إلا أنني اختار التعريف الذي قدمه روكيتش (Rokeach 1973) فهو يرى أن «القيمة هي معتقد يعبر عن تفضيل شخصي أو اجتماعي لغاية من غايات الوجود» ومن الجدير بالذكر أن روكيتش يميز بين ثلاثة أنواع من المعتقدات هي: المعتقدات الوصفية والمعتقدات التقويمية والمعتقدات الآمرة والناهية، التي تمكننا من الحكم على الوسائل والغايات بوصفها مرغوبة أو غير مرغوبة. وهو يعتبر أن القيم هي معتقدات من النوع الثالث (معتقدات الأمر والنهى) وهي تحدد كيف يسلك الناس تجاه الموضوعات والأشياء (Rokeach 1973). أما مصادر القيم فهي: أولا، العائلة أو الأسرة، وثانيا، المدرسة بكل ما فيها من معلمين معاملين ومناهج، وثالثا، مؤسسات التنشئة الأخرى وخاصة التي ينتمي إليها الفرد بعد الوصول إلى مرحلة البلوغ كالمدارس الثانوية والجامعات.

يحتوي تراث القيم على تناولين لدراسة مسالة القيم وهما :

١, تناول الموضوعات، وهو الذي يركز على القيم من وجهة نظر الموضوعات، أي ما تنطوي عليه تلك الموضوعات من قيم. وممن يمثلون هذا الاتجاه عالم النفس الأمريكي برهوس سكنر (١٩٠٤-١٩٩٠) (أنظر Skinner 1953).

٢, تناول الأفراد ، وهو الذي يركز على القيم من وجهة نظر حامليها وهم الأفراد المعنيون، أي كما يتبناها الأشخاص. وممن يمثلون هذا الاتجاه عالم النفس الأمريكي أبراهام ما سلو (١٩٠٨ - ١٩٧٠) (انظر١٩٧٠ Maslow) تتبنى هذه الورقة الاتجاه الثاني وتركز على القيم التي يحملها الأفراد باعتبار أن التكنولوجيا المنقولة من بلد إلى آخر يعمل عليها

أفراده وستكون فعالية استخدامها متوقفة على سلوكاتهم وما يكمن من ورائها من قيم.

٢,١,٣/ نقل التكنولوجيا: ويقصد به تحويل التكنولوجيا من جهة إلى جهة أخرى. ويمكن أن يكون جزئيا يتم فيه نقل بعض أجزاء التكنولوجيا فقط. كما يمكن أن يكون شاملا يتم فيه نقل كل مستلزمات التكنولوجيا من عتاد صلب وعتاد لين . بالإضافة إلى هذا ، فإن النقل يمكن أن يكون من البلدان المتقدمة إلى البلدان النامية. أو من البلدان المتقدمة إلى البلدان المتقدمة. أو من البلدان النامية إلى البلدان المتقدمة ، ومن العادة أن يشمل هذا النقل التكنولوجيا التي تكون ذات مستوى رفيع وقادر على منافسة التكنولوجيا التي تنتجها البلدان المتقدمة . كما يشمل التكنولوجيا التي تكمل التكنولوجيا التي تنتجها البلدان المتقدمة . أو من البلدان النامية إلى البلدان النامية. إذا تطور هذا النوع من النقل مستقبلا فمن الممكن أن يساهم بفعالية في تحقيق التنمية في البلدان النامية ذلك أن التكنولوجيا فيه تكون اكثر ملاءمة ويمكن التحكم فيها والسيطرة عليها لأنها نشأت في بيئة لا تختلف كثيرا إن لم تكن مشابهة تماما لبيئة البلد المستورد. كما يمكن أن تكون أرخص ثمنا من التكنولوجيا التي تستورد من البلدان المتقدمة. وبالتالي، فإنها تساهم في بقاء الأموال الطائلة التي تنفقها البلدان النامية على التكنولوجيا في البلدان النامية ذاتها للاستفادة منها في مشاريع أخرى. في هذه الورقة، فإن نقل التكنولوجيا المقصود هو النقل الذي يتم من البلدان المتقدمة التي غالبا ما تتواجد في المناطق الباردة أو المعتدلة، إلى البلدان النامية التي غالبا ما تتواجد في المناطق الحارة الرطبة أو الحارة الجافة.

٢,٢/ تأثير القيم الثقافية في الشخصية:

٢,٢,١) القيم الثقافية والعمليات المعرفية: يقصد بالعمليات المعرفية العمليات التي يتمكن الأفراد بواسطتها من معالجة المعلومات والتعامل معها، ومنها التصنيف والفرز والتذكر والقدرة على حل المشاكل.

أولا: التصنيف: (Categorization) نظرا لان أنواع الأشياء في الحياة متعددة ومتنوعة، فسيكون من الضروري تصنيفها في فئات بحيث تكون الأصناف شاملة لكل أفراد النوع، وغير متداخلة في الآن نفسه. لقد درس بوسال لافوس (Bossel-Lagos) نمو القدرة على التصنيف لدى أطفال البيرو حيث شملت عينة دراسته ٧٥ بنتا يتراوح سنهن بين ٦ سنوات و١٤ سنة، وتم تقسيمهن إلى مجموعتين: مجموعة البنات آلائي يتكلمن اللغة الأسبانية وينتمين إلى الطبقة الغنية، ويسكن مدينة ساحلية. ومجموعة البنات آلائي يتكلمن اللغة البيروفية إلى جانب اللغة الأسبانية، وينتمين إلى الطبقتين الفقيرة والمتوسطة، وكان معظم آبائهن أميين. طلب الباحث من جميع أفراد العينة أن يقدموا أكبر ما يمكن من المفردات التي يمكن أن تنتمي إلى كل صنف من الأصناف الآتية: الأمراض، والورود، والفواكه، والألعاب، والتجهيزات، والطيور، والأسماك، ووسائل النقل، والخضر والملابس. لقد وجد أن الفروق كانت جد واضحة بين المجموعتين في غزارة المفردات التي تم تقديمها لبعض الأصناف وخاصة الألعاب ووسائل النقل. لقد كانت مفردات أطفال المجموعة القروية فقيرة مقارنة بمفردات أطفال المجموعة الغنية. وهي تدل على الاختلافات الموجودة بين خبرات الأطفال وتجاربهم واختلاف عناصر المحيط الذي يتواجدون فيه. إلى جانب هذا، فان لازدواجية اللغة دورا قد يكون مهما في النتائج التي حصل عليها الباحث.

ثانيا: الفرز (Sorting): يتفق الباحثون على أن الأطفال يمكن أن يقوموا بعملية الفرز وبصورة جيدة في سن متقدم. لكن يجب القول أن الفرز يقوم به الأطفال إذا تم على أساس معيار واضح كمعيار اللون. أما إذا كان معيار الفرز شيئا مجردا كوظيفة الشيء مثلا، فانهم لا يتمكنون من القيام به إلا في سن متأخر وخاصة بعد سن الالتحاق بالمدرسة، لان البيئة في هذه المؤسسة الاجتماعية تمكنهم من القيام به (انظر مثلا Evans 1975).

ثالثا: الذاكرة (Memory): إذا كان الأفراد من الثقافات المختلفة يصنفون الأشياء والمفردات بطرائق

مختلفة ، فهل يتذكرونها بطرائق مختلفة أيضا ؟ وهل تساعد أسس التصنيف الذاكرة في عملية التذكر؟ تميل الدراسات التي أجريت في هذا المجال للإجابة عن الأسئلة المنصرمة بنعم. لقد بين- ومنذ سنوات عديدة- بارتلات Bartlett 1932 أن عملية التذكر تنمو في المجتمعات الأمية أو شبه الأمية بصورة مختلفة عنها في المجتمعات غير الأمية. ذلك أن أفراد المجتمعات الأمية يعتمدون منذ البداية اعتمادا واضحا على التذكر والذاكرة. أما الأفراد في المجتمعات غير الأمية فهم يعتمدون في تذكر للمعلومات على التدوين بأي شكل من الأشكال. لهذا، فإن كول وغاى (Cole and Gay 1972) تصورا أن مهارات التذكر قد تكون نامية في المجتمعات الأمية لعدم توافر إمكانيات الكتابة من جهة، ولانتشار إمكانيات المشافهة انتشارا واسع النطاق. يعتقد هذان الباحثان ، أن عدم توافر العوامل الأولى وانتشار العوامل الثانية يؤدي إلى نمو مهارات التذكر بفعل استخدامها والاعتماد المتكرر عليها. ومن جهة أخرى ، فإن توفر إمكانيات التدوين من كتب ، ومفكرات ، وكمبيوتر وغيرها من تقنيات التسجيل الحديثة تؤدى إلى إضعاف مهارات التذكر، لأنها تعمل على تهميشها، وعزلها ، لدرجة أنها تضعف مع مرور الزمن.

للرغبة في معرفة كيف يمكن للقيم الثقافية أن تؤثر في الذاكرة ، استخدم واغنر (Wagner 1981) مصطلحي «الذاكرة الصلبة» و«الذاكرة اللينة» حيث يعنى الأول بنية الذاكرة مثلا كفاءة الذاكرة قصيرة المدى ومقدار النسيان، وحيث يعنى الثاني عملية مراقبة المعلومات والاحتفاظ بها في الذاكرة مثل التكرار (Rehearsal) وإستراتيجيات الاسترجاع. وقد افترض واغنر أن الذاكرة الصلبة عالمية ومتجردة من أثر الثقافة، غير أن الذاكرة اللينة عرضة للتأثر بالعوامل الثقافية. للتأكد من صدق هذه الفرضية، اختار الباحث عينة مكونة من ٣٨٤ طالبا مغربيا يتراوح أعمارهم بين ٧-١٩ سنة. منهم المتعلمون في المدارس الحكومية ومنهم الذين يحفظون القرآن في الكتاتيب عن ظهر قلب، ومنهم بائعو السجادات والزرابى. لقياس كفاءة الذاكرة وبنيتها، استخدم الباحث اختبارا تذكريا يكون فيه التركيز على تذكر آخر الكلمات في القائمة. ولقياس إستراتيجيات الاحتفاظ بالمعلومات وطرائق استرجاعها، استخدم الباحث اختبارا تذكريا يكون فيه التركيز على تذكر أول الكلمات في القائمة المراد حفظها. لقد وجد أن اثر الحداثة (Recency Effect) كان مستقرا ومتشابها بين المجموعات المختلفة، في حين أن اثر الأولوية (Primacy Effect) كان متباينا ومختلفا بين المجموعات. لقد حصلت مجموعة المتمدرسين على احسن النتائج، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على دور المؤسسة التربوية في تنمية هذا الجانب لدى أفرادها.

رابعا: القدرة على حل المشكلات (Problem Solving):

التفكير المنطقي شكل من أشكال العمل الذهني وهو يعتبر خاصة من أهم خصائص التفكير العلمي. ومن أشكاله (أنواعه) التفكير الاستنتاجي (Inferential reasoning) الذي يشير إلى محاولة الوصول إلى حقيقة معينة من مقدمات سابقة. مثلا إذا رأى شخص السحب الكثيفة في الأفق فقد يستنتج أنها تمطر. للتأكد من تأثير الثقافة في هذا النشاط العقلي استخدم الباحثون نوعين من الإستراتيجيات وهما:

١/ **إستراتيجية حل المشكلات العملية:** وممن استخدمها من الباحثين كول وآخرون (Cole etal.1971) الذين صمموا جهازا (آلة) يتكون من ٠٣ أجزاء هي ا و ب وج . وقد تكونت عينة دراستهم من مجموعتين تم أخذهما من ليبيريا (إفريقية) : مجموعة المتعلمين التي احتوت على أطفال وراشدين، ومجموعة غير المتعلمين التي احتوت أيضا على أطفال وكبار . لقد اخبر الباحثون أولا الجميع انهم يحصلون على جوهرة عند فتح الباب أ وضغط الزر الموجود بداخل فنائه. وأخبروهم ثانيا انهم يحصلون على كرة عند فتح باب الجزء ج والضغط على الزر الكائن داخل فنائه. كما اخبروهم ثالثا أن جائزة يتم الحصول عليها إذا تم وضع الجوهرة والكرة في فتحتين خاصتين

توجدان في فناء الجزء ب الذي يفتح بابه فقط عندما يتم غلق بابي الجزأين أ و ج. أخيرا، تم فتح أبواب الأجزاء الثلاثة للجهاز، وطلب من الجميع بداية العمل. لقد وجد الباحثون أن كل أفراد العينة وجدوا صعوبة في حل هذه المشكلة بغض النظر عن السن. ولكن عند مقارنة المتعلمين بغير المتعلمين يتبين أن دور البيئة التعليمية كان واضحا في الأفراد. لقد تبين أن الرغبة في التعامل مع الجهاز كانت عالية لدى المتعلمين وكانت منخفضة أو غائبة تماما لدى غير المتعلمين.

٢/ إستراتيجية حل المشاكل اللفظية (Verbal logical reasoning) : وممن استخدمها من الباحثين لوريا . (Luria 1976) لقد تكونت عينة دراستها من مجموعتين من الفلاحين. مجموعة الفلاحين الأميين ومجموعة الفلاحين الذين تلقوا تكوينا في محو الأمية لمدة سنة . لقد شمل الاختبار الذي قدم للمجموعتين قضايا منطقية دار بعضها حول مسائل يألفها الفلاحون ودار بعضها الآخر حول مسائل غريبة مثل القضية الآتيه:

– في القطب الشمالي يوجد الثلج على مدار السنة كما أن لون الدببة هناك أبيض.

– توجد منطقة «نوفايا زمليا» في أقصى الشمال.

– ما هو لون الدببة الموجودة فيها؟

بينت النتائج التي حصلت عليها الباحثة أن الاختلاف بين الأميين وغير الأميين كان كبيرا جدا. وقد استخلصت أن الأميين كان يغلب على تفكيرهم الطابع المحسوس، في حين غلب الطابع التجريدي على تفكير غير الأميين.

٢،٢،٢) القيم الثقافية والعاطفة: لقد بين راتنر Ratner 2000 أن الثقافة تؤثر في خصائص العاطفة الآتيه: نوعية العاطفة و شدتها و التعبير السلوكي عنها والطريقة التي يتم بها التعامل معها. هذه الخصائص كونها تنمو في ثقافة ما، فإنها تعكس قيمها ومفاهيمها.

أولا: نوع العاطفة: تتوقف نوعية العاطفة التي يشعر بها الفرد في موقف معين على فهم ذلك الموقف وتفسيره. فقد يعتري الفرد الغضب إذا سبب له فرد آخر أذى معينا، واعتقد الأول أن الأخير قام بذلك السلوك متعمدا. وبالتالي، فان دور التفكير في تحديد نوعية العاطفة مهم جدا، والدليل على ذلك هو أن العاطفة التي تصاحب حادثة معينة ، قد تتغير عندما يعيد الفرد تفكيره فيها. فالطفل مثلا قد يغضب من أبيه الذي يصرخ في وجهه لأنه دخن، عندما يكبر ويعيد التفكير في الحادثة نفسها قد يفرح لأنه يعرف أن أباه كان يريد أن يحول بينه وبين فعل التدخين الذي قد يسبب له سرطان الرئة مثلا. ليتم هذا، على الفرد فهم عناصر الموقف التي هي: أولا المثير (المسبب) المباشر للعاطفة (حادثة معينة، رآها ما، فرد ما، سلوك ما، الخ)، وثانيا الموقف الاجتماعي الذي يحدث فيه المثير، وثالثا حاجات الفرد وقدراته لمواجهة الذي حدث.

لقد بين كثير من الباحثين (أنظر مثلا Armon-Jones 1986 , Kleinman and Good 1985) أن عملية الفهم التي تمت الإشارة إليها أعلاه عملية ثقافية وتتأثر بالثقافة إلى حد كبير . مثلا لقد بين omon 1978 أن مفهوم «المسؤولية الشخصية» المنتشر في الثقافة الغربية يعمل على إثارة الغضب في نفوس الغربيين كلما كان هناك عامل يمكن أن يسببه. وكونه غير منتشر في ثقافات أخرى مثلا الثقافة التركية، فانه لا يسبب أو يثير الغضب للأتراك Olson 1981 وبالمثل، فإن (murphy 1978) بين أن الشعور بالذنب والقلق المنتشرين على نطاق واسع بين الغربيين هما غائبان في الثقافات التي يفسر أفرادها الحوادث تفسيرا مختلفا عن تفسير الغربيين لها، كما هو الحال في كثير من الثقافات الإفريقية.

ثانيا: شدة العاطفة: تتوقف شدة العاطفة على فهم الفرد المعرفي كما هو الحال مع نوع العاطفة. مثلا أن درجة الخوف الناجمة عن فقدان الفرد لعمله تتوقف على الأهمية الثقافية التي يمتلكها العمل بالنسبة للتقديم الذاتي للفرد وبالنسبة لحياته الاجتماعية ومستوى المعيشة. وبالمثل، فان درجة الحزن الناجمة عن فقدان عزيز تختلف شدتها بين ثقافة وأخرى، ففى الثقافة الغربية لا تبعث حادثة من هذا

النوع على الحزن الشديد، بينما تعتبر هذه المسالة مما يبعث على الحزن الشديد الذي يدوم أياما أو ربما أشهرا في الثقافة العربية، وما قصة الخنساء بعد وفاة أخيها صخر إلا مثال على ذلك.

التعبير على العاطفة: تؤثر الثقافة و بصورة واضحة في الطريقة التي يعبر بها الفرد عن العاطفة التي تختلج في نفسه. وان الفروق بين الرجال و النساء في التعبير عن العاطفة لمثال يمكن أن يذكر في هذه الناحية. لقد بين كاسون (Kasson 1990) أن الغربيين كانوا مولعين بالضحك الشديد، وبالبكاء المحتد وبالغضب العنيف قبل القرنين السابع عشر و الثامن عشر، لكن بعدهما تغير الأمر، وصار التعبير عن العاطفة بمثل هذه الحدة غير مقبول حتى من طرف الأطفال. لتفسير ما حدث، بين كاسون، أن تهذيب عملية التعبير عن العاطفة كان ضروريا لان فلسفة اقتصاد السوق تقتضي أن يكون الفرد اكثر عقلانية ومتحررا بقدر المستطاع من المشاعر و العواطف، وإلا لما تمكن من الصمود في سوق المناقشة المضطرم. وعلى الرغم من أن التعبير عن العاطفة مختلف ثقافيا، إلا أن بعض التعبير عن العاطفة يكون متشابها ثقافيا ومنها مثلا الابتسام للتعبير عن الفرح. لكن يجب القول أن معرفة العاطفة من خلال ملامح التعبير عنها معرفة جيدة لا تتم إلا بالتفاعل المتكامل مع الأفراد لمعرفة عواطفهم والطريقة التي يستخدمونها للتعبير عن هذه العواطف، لأن العاطفة الواحدة يمكن التعبير عنها بصيغ مختلفة تختلف باختلاف الثقافات. لقد عرض روسل Russell 1991 على عينة من الأمريكيين صورا لأفراد من غينيا الجديدة يعبرون عن عواطف مختلفة. لقد وجد أن ١٨٪ فقط من الأفراد عرفوا عاطفة الخوف، و٢٧٪ عرفوا عاطفة الغضب. ولما أن عرض على أفراد غينيا الجديدة مجموعة من صور لأمريكيين يعبرون عن عاطفة الحزن، وجد أن الغينيين يعتبرون تلك العاطفة عاطفة الغضب.

إدارة العاطفة : تتوقف الطريقة التي يعتمد عليها الناس في إدارة العاطفة على المفهوم الثقافي للعاطفة ذاتها . وعلى سبيل المثال، فان أفراد قبيلة من قبائل الفلبين (قبيلة اللنقطوط) يخافون خوفا شديدا مما يمكن أن يسببه التعبير الشديد عن العاطفة من آثار سلبية في العلاقات الاجتماعية. لهذا فهم يحاولون الابتعاد بقدر المستطاع عما يمكن أن يثير العاطفة، وإذا حدث أن تمت إثارة العاطفة، فهم يحرصون على التنفيس عنها سعيا وراء الحفاظ على العلاقات الحميمة بين بعضهم بعضا. (أنظر ١٩٨٤ Rosaldo)

وكمثال آخر، يمكن الإشارة إلى أن البوذيين المتواجدين في الشمال الشرقي من تايلندا يستخدمون طريقة خاصة في التخفيف من الحزن الناجم عن الفقدان المفاجئ لشخص عزيز. ولا شك في أن هذه الطريقة تتوقف على ما يؤمن به أولئك الأفراد من معتقدات ثقافية حول أرواح الأحياء والأموات. يعتقد هؤلاء الأفراد أن روح من يموت موتا مفاجئا تصبح شبحا مزعجا يحاول الدخول إلى أجساد الأحياء لأنه لم يصل بعد إلى مرحلة التناسخ التي يصل إليها بصورة عادية روح من يموت موتا عاديا. يحاول هذا الروح المشاغب إحداث ًكبر ما يمكن من الحزن في المعنى نفسه بالأمر. يمكن التكفير عن هذا الحزن بإكرام الميت حتى يصبح الروح غير مشاغب (أنظر Kleinman and Good 1985)

٣,٢,٢) القيم الثقافية والسلوك: كما تؤثر الثقافة في النواحي المعرفية و العاطفية للفرد، فإنها تؤثر أيضا في نواحي سلوكه الخارجي أيضا. ومن الممكن أن لا أكون قد بالغت إذا قلت أن كل سلوك من سلوكات الفرد إنما يكون انعكاسا للقيم الثقافية التي يحملها. بمجرد أن يولد الفرد يجد نفسه في أحضان أسرة ما. هذه الأسرة هي حامي القيم الثقافية في المجتمع وهي الكيان الذي يذود عنها. وهي تحرص كل الحرص على تجسيد هذه القيم الثقافية في الشخصية الإنسانية ظاهرا (السلوك) وباطنا (الجانبين الوجداني والمعرفي). وللتدليل على تشرب السلوك الإنساني للقيم الثقافية، فإن الماضي و الحاضر مليئان بمئات بل بآلاف الأمثلة التي تدل على هذا. فمن الماضي، يمكن الإشارة فقط إلى طي الأقدام الصيني

(Chinese Foot -Binding) الذي هو محاولة لإيقاف نمو القدمين مع الإناث فقط. كان الصينيون يشرعون في القيام به عند ما يصل عمر البنت إلى حوالي أربع أو خمس سنوات من العمر. تلف قدم الطفلة بضمادة يبلغ طولها حوالي ٠٣ متر ويبلغ عرضها حوالي ٠٥ سم لفا محكما حيث تثنى أصابع القدم إلى الداخل (أخمص القدم) . كانت هذه الضمادة تشد يوميا شدا قويا، والبنت كان يطلب منها أن تلبس حذاء يتناقص حجمه تدريجيا. تستغرق عملية طي القدم حوالي سنتين تصبح بعدها القدمان صغيرتين ومقوستين وقد لا توفران للجسم التوازن الضروري للوقوف والمشي والعمل لمدة طويلة لان المرأة تصبح في حاجة إلى مؤازرة طول الوقت. وما كان شائعا في ذلك الوقت هو أن القدم الأمثل هو الذي يحتويه حذاء يبلغ طوله حوالي ٨ أو ١٠ سنتمترات فقط. وفى هذا ، قال المثل الصيني: «يكلف الحذاء الصغير نهرا من الدموع». يقال بأن عملية طي القدم بدأت في الصين في حدود ٦١٨ ميلادية أي في الوقت الذي حكمت الصين فيه أسرة تانغ . (Tang) وانتشرت بعد ذلك تدريجيا لتعم ربوع الصين المختلفة. استمرت ممارسة هذه العملية لغاية سنة ١٩١١م وهى السنة التي تولى فيها زعيم الثورة الصينية سون يات سن Sun YtSen الرئاسة المؤقتة للجمهورية الصينية. الحقيقة أن ما شجع على ممارسة عملية طي القدمين هو الثقافة الصينية التي كانت ترى أن القدم المطوي هو القدم النموذجي. والبنت التي لا يكون قدماها مطويين يمكن أن لا تنال حظها من الزواج. وقد صار شرطا من الشروط الأساسية له. زيادة على هذا، فإن الثقافة الصينية كانت ترى في القدم المطوية رمز الطهارة و العفة، لأن المرأة مطوية القدمين تبقى فقط في البيت ولا يكون باستطاعتها الخروج والتحرك هنا وهناك .

ومن الحاضر يمكن الإشارة إلى ما يقوم به بعض الهنود وهم يحتفلون بالعيد المقدس الذي يطلقون عليه اسم التابيوسام .(Thaiposam) من بين ما يقوم به المشاركون في الاحتفالات هو رفع أحمال ثقيلة والسير بها مسافات طويلة لتوصيلها إلى الآلهة، وغرز أجسادهم بالدبابيس و الصنارات والعقاقيف التي تكون ملتصقة بسلاسل وحبال منها ما هو متدل ومنها ما هو مشدود إلى أيدي أفراد آخرين لمنع المعنى بالأمر من الانفلات إذا حاول ذلك. يتم كل هذا دون شعور بالألم أو التعب . يبدو من كل ما يقوم به هؤلاء الهنود وغيرهم من الأفراد في الثقافات المختلفة الشرقية والغربية أن للثقافة تأثيرات مختلفة على الجانب السلوكي للأفراد. وعلى الرغم من أن للألم جوانب فيزيولوجية (مراكز الإحساس بالألم في الدماغ)، إلا أن مراقبته ممكنة جدا. لكن كيف يتمكن الفرد من السيطرة عليه؟ لقد بين كون (Coon 1998) أن هناك أربع متغيرات تمكن الأفراد من السيطرة على الألم وهى:

١- القلق والخوف: كلما قل قلق الفرد وخوفه قل الشعور بالألم.

٢- المراقبة: كلما ازدادت سيطرة الفرد على الألم قل الإحساس به.

٣- الانتباه: كلما ازداد انتباه الفرد للألم ازداد شعوره به .

٤- التفسير: المعنى الذي يعطيه الفرد للألم قد يزيد من شدة الألم وقد ينقص منها.

٢،٣) العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك: من قديم الزمان تنبه الناس إلى العلاقة الموجودة بين القيم الثقافية والسلوك وقد اهتم بدراسة هذه العلاقة علماء النفس الاجتماعي منذ القرن ١٩ . وفى القرن ٢٠ وخاصة في عقد العشرينات ازداد اهتمام الباحثين بهذه العلاقة، وظهرت نتيجة ذلك عدة أراء تتفق على أن القيم الثقافية التي يحملها الأفراد يمكن أن تكون محركا للسلوك، ويمكن التنبؤ به من خلالها. والآن فقد اصبح معروفا أن العلاقة بينهما لا تكون مباشرة، إنما تتوسطها وتتحكم فيها متغيرات متعددة. وقد تكون هناك ثلاث متغيرات تلعب دور الوسيط بين القيم الثقافية والسلوك و هي: الموقف والقيم الثقافية نفسها و الفرد حامل القيم الثقافية.

٢،٣،١/ **الموقف:** هناك بعض عناصر الموقف التي لها أهمية كبيرة في التوسط بين القيم الثقافية

والسلوك ومنها المعايير، وهى القواعد التي تبين كيف يسلك الناس وكيف يتصرفون في موقف معين. أحيانا قد يحمل الفرد قيمة قوية، لكن معايير الموقف المعين الذي يتواجد فيه لا تسمح له بالسلوك وفق ما تمليه قيمته. لنفرض أن شخصا ما كان دائما يحارب ضد تواجد أفلام العنف في التلفزة في بلده، فانه عندما يسافر إلى بلد آخر قد لا يكون قادرا على فعل ذلك رغم أنه لا يزال لا يرغب في تواجد أفلام العنف في التلفزة. ومن عناصر الموقف الأخرى التي تؤثر في العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك هو عنصر ضيق الوقت. عندما لا يكون للأفراد الوقت الكافي، ويكون من الواجب أن يتخذوا قرارا سريعا حول كيفية السلوك، فانهم ولضيق الوقت يلجؤون إلى حلول ذهنية سريعة ومنها السلوك وفق القيم الثقافية. لهذا، فإن في مواقف ضيق الوقت يسلك الأفراد وفقا للقيم الثقافية التي يحملونها، وتكون العلاقة بين السلوك والقيم الثقافية قوية مقارنة بالمواقف التي يكون للأفراد فيها الوقت الكافي للتفكير واختيار السلوك المناسب .

٢,٣,٢/ القيم الثقافية: هناك بعض عناصر القيم الثقافية التي لها أهمية كبير في التوسط بين القيم الثقافية والسلوك ومنها:

–أصل القيم الثقافية التي يحملها الفرد أو بعبارة أخرى كيف تكونت تلك القيم الثقافية لدى الفرد؟. لقد بينت الدراسات أن القيم الثقافية التي تتكون لدى الفرد عن طريق التجربة الشخصية والخبرة المباشرة تكون أقوى من القيم الثقافية الأخرى التي تتكون عن طريق الاستماع أو الملاحظة، ذلك أن القيم الثقافية التي تتكون عن طريق الخبرة المباشرة ترتبط ارتباطا قويا بالسلوك مقارنة بالقيم الثقافية الأخرى .

– قوة القيم الثقافية : كلما كانت القيم الثقافية قوية، كان ارتباطها بالسلوك قويا أيضا. وان قوة القيم الثقافية تعنى مجموعة من المعاني، أهمها:

ا– أهمية القيم الثقافية وتعنى إلى أي مدى يرى الفرد أن القيم الثقافية مهمة بالنسبة له.

ب– معرفة القيم الثقافية وتعنى إلى أي مدى يعرف الفرد هذه القيم الثقافية ويدرك تأثيرها في سلوكه.

ج– حضور القيم الثقافية ويعنى بأية سرعة تحضر القيم الثقافية إلى ذهن الفرد في الموقف المعين.

٣,٣,٢/ الفرد حامل القيم الثقافية: وقد تمكن الباحثون من التوصل إلى أن من أهم سمات الشخصية التي تلعب دورا في العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك هي سمة تنظيم الذات (Self-monitoring) لقد وجد الباحثون (انظر مثلا Debono and Snyder 1995) أن العلاقة بين القيم الثقافية والسلوك تكون قوية لدى من تكون لديهم سمة تنظيم الذات منخفضة، وتكون العلاقة ضعيفة لدى من تكون لديهم سمة تنظيم الذات عالية.

٣) **القيم الثقافية ونقل التكنولوجيا:** لا شك في أن القيم الثقافية تؤثر في نقل التكنولوجيا، وتلعب دورا بارزا في نجاحه أو فشله. تتنوع القيم الثقافية التي تؤثر في نقل التكنولوجيا وتتعدد، لكن يمكن تقسيمها إلى قسمين هما:

١/ القيم الثقافية المحايدة التي يجب أخذها بعين الاعتبار في أثناء عملية النقل، ومنها:

١,١/ اللغة: إن الاختلاف اللغوي بين البلدان المنتجة للتكنولوجيا والبلدان التي تستوردها واضح جدا . وإن اللغة التي تكتب بها دفاتر التكنولوجيا (Manuals) و تعليمات التشغيل و الصيانة وغيرها عادة ما تكون هي لغة البلد المنتج للتكنولوجيا ، وأحيانا تترجم التعليمات إلى لغة البلدان المستوردة. ولقد بين شابانيس (Chapanis1988) أن من يكتب التعليمات ليسوا أناسا متخصصين، وإنما هم أفراد عاديون . وان الترجمة إذا حدثت ، ستكون ترجمة حرفية لا تتمكن من تبليغ المطلوب. ولقد كانت اللغة في مواقف كثيرة سببا من أهم الأسباب المسببة للحوادث والكوارث. لقد بين مشكاتي (Meshkati 1986) في أثناء تحليله لأسباب الكارثة التي حدثت في مدينة بوبال في الهند سنة ١٩٨٤ أن من أسباب تلك الكارثة التي أودت بحياة آلاف المواطنين، كان هو مشكل اللغة

ذلك أن كل التعليمات المتعلقة بالأمن و التشغيل والصيانة كانت مكتوبة باللغة الإنجليزية في الوقت الذي كان فيه معظم العاملين في المصنع لا يتقنون إلا اللغة الهندية.

٢،١) **البناء البدني و الجسمي:** صحيح أن ثمة تغيير جيلي (Secular change) يمكن مشاهدته بوضوح في البناء الجسمي والبدني للأفراد في البلدان النامية والذي يكون قد حدث في النصف الثاني من القرن الماضي بسبب تحسن أحوال المعيشة وتوافر الخدمات الصحية و القضاء على الأوبئة و الأمراض الفتاكة ، غير انه لم يلغ ما هو موجود من اختلاف بين الأفراد في البلدان النامية وغيرها من البلدان . إن البناء البدني في هذه البلدان يختلف عن البناء البدني للفرد في البلدان المنتجة للتكنولوجيا (انظر الجدول رقم١).

جدول رقم ١ يوضح أبعاد أفراد بعض البلدان النامية المستوردة للتكنولوجيا وبعض البلدان المتقدمة المنتجة للتكنولوجيا.

الجنسية	المرجـــــع	وزن الجسم (كلغ)		طول الجسم (سم)	
		إناث	ذكور	إناث	ذكور
الإندونيسيون	Manuba and Nala (1996)		54.8		161.6
السعوديون	Al-Haboubi (1991)				167.5
السودانيون	Davies, et al (1979)		54.8		173.2
الجزائريون	Mokdad (1989)		64.0		172.0
الأتراك	Kayis and Oezok (1991)		63.3		170.2
الأتراك	Goenen etal (1991)	65.9			156.3
المصريون	Mustafa et al (1987)	62.6			160.6
الإنجليز	Donati et al (1984)		76.5		180
الأمريكان	Kroemer (1981)	62.01	78.4	162.9	175.5
الكنديون	Smith et al (1986)		73.5		175.4

يبين الجدول السابق الفروق الواضحة بين الأبعاد الجسمية لأفراد بعض البلدان الغربية المنتجة للتكنولوجيا ، وأبعاد مواطني بعض البلدان النامية المستوردة للتكنولوجيا. وهي تدل على أن الفرد في البلدان المنتجة للتكنولوجيا أطول قامة وأثقل وزنا من الفرد في البلدان النامية. ومعنى ذلك أن التكنولوجيا التي تصمم للفرد في البلدان المنتجة للتكنولوجيا لا تكون بالضرورة صالحة ومناسبة للفرد في البلدان النامية.

٣/ **الرغبة في العمل مع الجماعة:** لقد لوحظ أن الأفراد في البلدان النامية يفضلون عموما العمل مع الجماعة ويرغبون عن العمل فرديا. وقد تكون هذه الظاهرة عائدة الى كون أن ثقافات البلدان النامية من النوع الجماعي الذي يؤكد على الأهداف والمصالح الجماعية على خلاف ثقافات البلدان الغربية التي تعتبر من النوع الفردي الذي يكرس المصالح والأهداف الفردية، والفرد في الثقافة الجماعية يرعى مصالح عائلته الواسعة وكل أقربائه حتى جيرانه. كما أن الفرد في الثقافة الفردية يرعى مصالحه ومصالح المقربين جدا منه كزوجته وأطفاله .(Wilmot 1987) المهم أن دائرة رعاية الأول جد ضيقة لكن دائرة الثانية جد واسعة. ومما هو مرتبط بهذا ما لا حظه بعض الباحثين حول كيفية تفسير السلوك Attribution (theory). لقد تبين أن الأفراد في الثقافات الجماعية

عندما يحاولون تفسير سلوك الآخرين، فإنهم ينسبونه إلى عوامل خارجية مرتبطة مثلا بالمحيط، لكن الأفراد في الثقافات الفردية عادة ينسبون سلوك الآخرين الى عوامل شخصية ترتبط بشخصية الفرد أنظر .(Miller 1984) كما تبين أن أفراد الثقافات الجماعية ينسبون ترقية الفرد في عمله إلى ظروف خارجية كعلاقة الفرد بالمدير أو غيرها، بينما ينسب أفراد الثقافات الفردية الشيء نفسه الى عوامل مرتبطة بالفرد كالكفاءة والقدرة العالية على الإنجاز (Gudykunst and Ting-Tomey 1988)

٢- القيم الثقافية السالبة التي تحتاج إلى إصلاح، ومنها:

- **الاتجاهات نحو العمل**: يرى أنصار الاتجاه النفسي في التنمية - أنظر مثلا (Hagen1962) أن الاتجاهات الإيجابية نحو العمل من الدعامات الرئيسة للتنمية الاقتصادية . فقد بين Hagen أن التنمية تتطلب بناء اتجاهات موجبة في الفرد نحو العمل الفني واليدوي. والبلدان النامية لا تحرص كل الحرص على تنمية هذه الصفات النفسية لدى أفرادها. لقد بين سينايكو (Sinaiko 1975) أن الفيتناميين ينظرون الى الأعمال الهندسية نظرة ازدراء واحتقار مما أدى الى نقص تواجد المهندسين في الفيتنام نقصا فادحا. وبين برانسون (Baranson 1963) أن الهنود يعتبرون العمل مع الآلات منحط اجتماعيا لأنه يحول الفرد من سيد على الآلة (وهو حرفي) الى عبد لها (وهو عامل). وقد أشار رابح تركي (١٩٨٦) إلى أن نظام التعليم في كثير من البلدان العربية يرغب في التعليم النظري الموصل الى مناصب الشغل التي تتطلب لباس الياقات البيضاء والجلوس على الأرائك طول الوقت ويرغب عن التعليم الحرفي الموصل الى مناصب العمل التي تتطلب لباس الياقات الزرقاء والعمل واقفا في الميدان وتوسيخ الأيدي واحتمال تعرضها للأذى. كما بين مقداد (Mokdad 2001) أن الاتجاهات نحو التعليم عن بعد في كثير من البلدان النامية سالبة. ذلك أنه يعتقد أن المتخلفين دراسيا فقط هم الذين يقبلون على هذا النوع من التعليم لأنهم فشلوا في التعليم المنتظم والعادي ولم يبق لهم مكان فيه.

- **الدافعية الضعيفة إلى العمل**: ويرى المتخصصون في علم النفس التنظيمي (أنظر مثلا Mc Lelland 1961 و Maslow 1970) أن الصفات النفسية للأفراد كالدافع إلى الإنجاز والرغبة في العمل والحاجة إلى التفوق هي دعامات رئيسة للتنمية الاقتصادية. لقد بين (ماك ليلاند Mc Lelland) أن الدافع إلى الإنجاز هو المحرك التنمية الرئيسي ، وانه ساهم إلى حد كبير في إحداث التقدم الاقتصادي والصناعي في البلدان المتقدمة وخاصة في المجتمع الأمريكي الذي يحرص كل الحرص على تنميته لدى أفراده. كما بين أن هذا الدافع مكتسب ومن الممكن تعلمه. وقد أشار إلى أن الآباء الذين يحددون لأبنائهم معايير عالية ، قد يطلبون الكثير من أبنائهم ، لكنهم في الوقت نفسه يشجعونهم على الاستقلالية و يوفرون الظرف المناسب لنمو دافع الإنجاز فيهم . كما بين أن مما يساهم في نجاح الآباء في مهمتهم هو ثوابهم السريع لكل شكل من أشكال النجاح ، و تركهم أو عدم اهتمامهم الكامل بكل شكل من أشكال الفشل. والبلدان النامية لا تحرص كل الحرص على تنمية هذه الصفات النفسية لدى أفرادها . وقد أشار كل من مشكاتي (Meshkati ١٩٨٦) وشهنواز (Shahnawaz, 1991) إلى أن الكثير من العاملين في البلدان النامية تنقصهم الدافعية القوية إلى العمل.

- **عدم احترام الوقت**: للوقت أهمية كبرى فى الحياة ، وانه ليعد هو الحياة نفسها. وعلى الفرد أينما كان أن يحرص عليه، ويستغله الاستغلال الأمثل. وقد كان السلف الصالح من احرص الناس على أوقاتهم .

لقد قال الحسن البصري: «أدركت أقواما كانوا على أوقاتهم اشد منكم حرصا على دراهمهم ودنانيرهم. فكان حصاد الفرد منهم علما نافعا، وعملا صالحا وجهادا مبرورا وفتحا مبينا وحضارة راسخة الجذور باسقة الفروع. لقد كانوا يحرصون كل الحرص على ألا يمر يوم أو بعض يوم أو برهة من الزمن دون أن يزودوا بعلم نافع أو عمل صالح أو إسداء نفع للغير ، حتى لا تتسرب الأعمال سدى، وتذهب وهم لا يشعرون» (يوسف القرضاوي، بدون تاريخ). وقد جاء فى المثل العربي أن الوقت كالسيف أن لم تقطعه قطعك. وقد قال الرسول صلى الله عليه وسلم: « لا تزول قدما عبد يوم القيامة حتى يسال عن أربع: عن عمره فيم أفناه، وعن شبابه فيم أبلاه، وعن ماله من أين اكسبه وفيم أنفقه، وعن علمه ماذا عمل به». ومن جهة أخرى، فإن ملاحظة البلدان النامية بما فيها الإسلامية والعربية تبين أن الوقت لا يحترم، ولا يؤخذ بعين الاعتبار كما ينبغي. فقد بين حسن عايش (١٩٩٨) أن العربي عموما لا يحترم الوقت ولا يقدر الزمن ولا يحترم المواعيد. كما بين محمد شاكر عصفور (١٩٨٠) أن أهم مضيعات الوقت (Time westers) في الأجهزة الحكومية في المملكة العربية السعودية كانت كما هو مبين في الجدول رقم ٢.

أهم مضيعات الوقت	معدل الوقت الضائع أسبوعياً (دقيقة)
تأخر في الصباح عن العمل الرسمي	٦١,٨
مكالمات هاتفية لأغراض خاصة	٣٥,٤
قراءة المجلات المتعلقة بالعمل	٤٩,٤
تناول الشاي والقهوة	٤٦,٦
مراجعة المستشفى	٧٥,٥
مغادرة المكتب قبل نهاية الدوام	٤٢,٥
مضيعات أخرى	١٣٢,٥

جدول رقم ٢: مضيعات الوقت في الأجهزة الحكومية في العربية السعودية.

وبين سنغ (Singh 1992) أن عدم احترام مواعيد الاجتماعات فى كثير من المنظمات فى ماليزيا كان دائم الحدوث.

- **الذاكرية (عدم الكتابة والاعتماد على التذكر):** لعل مما تتسم به ثقافة البلدان النامية هي ظاهرة الذاكرية، حيث إن ميل الناس للحفظ والإعتماد على الذاكرة والتذكر بارز أكثر من ميلهم إلى التدوين والكتابة. وفي العالم العربي بالخصوص قد تكون الظاهرة نفسها متفشية إلى حد كبير. لقد بين حسن عايش (١٩٩٨) أنه: «قلما ترى عربيا مهما كانت درجة ثقافته ومركزه، يدون، أي لا يعود الى الذاكرة لاسترجاع ما عليه من مواعيد والتزامات ونشاطات، مما يجعل الوضع الفردي والعام في فوضى لا مثيل لها. ولكن الفوضى تولد شعورا بالحرية الخطأ بينما يولد التدوين شعورا بالضيق والالتزام و المسؤولية». وكون أن الذاكرية تواجه دوما تحديا كبيرا وهو النسيان، فإن أعمالا واجتماعات ومواعيد قد تكون مهمة جدا، لا تنجز كلية، أو لا تنجز في الوقت المناسب لأنها تنسى. وإن عواقب كل هذا لا شك ستكون جسيمة.

٤) **نتائج عدم الإهتمام بالقيم الثقافية:** عدم الإهتمام بالقيم الثقافية لا يؤدي فقط إلى فشل نقل التكنولوجيا، لكن قد يسبب كوارث خطير جدا. وفيما يلي، أقدم بعض الكوارث التي حدثت في البلدان النامية والتي كان لعدم الاهتمام بالقيم الثقافية دور بارز فيها.

١,٤ / **كارثة القمح المسمم:** في العراق ، وفى نهاية سنة ١٩٧١ (شهر نوفمبر) تم شحن حوالي ٧٣٠٠٠ طن من القمح المكسيكي وحوالي ٢٢٠٠٠ طن من الشعير وكانت هذه البذور معالجة بالمضاد الفطري مثيل الزئبق لأنها كانت موجهة أصلا للزراعة ، وبمجرد وصولها إلى العراق تم توزيعها على الفلاحين لبذرها . ونظرا لكون البذور قادمة من المكسيك فإن التحذيرات من مخاطر سم مثيل الزئبق كانت مكتوبة باللغة الأسبانية . وبدلا من زرعها، فإن الفلاحين قاموا بطحنها لصناعة الخبز منها. لحسن الحظ ، فان الحبوب لم توزع إلا على حوالي ٥٠ ٪ من الفلاحين الذين كان من المفروض أن توزع عليهم الكمية المستوردة. و مع ذلك، فإن مشاكل صحية كثيرة تم تسجيلها وعلى رأسها إصابات المخ و الشلل والعمى. وقد كانت الأجنة (في رحم الأمهات) أكثر من تضرر من التسمم .

٢,٤) كارثة بوبال بالهند: في شهر ديسمبر من سنة ١٩٤٨ وقعت كارثة مصنع إنتاج المبيدات الحشرية بمدينة بوبال (Bhopal) بالهند التي أدت الى قتل اكثر من ٣٨٠٠ فرد وجرح اكثر من ٢٠٠ ألف آخر. بني هذا المصنع من قبل شركة أمريكية لإنتاج المبيدات الحشرية. بعد تسرب الغازات السامة من المصنع وانفجاره، قامت جهات مختلفة بدراسات متعددة لفهم أسباب الكارثة (أنظر مثلا International Confederation of Free Trade unions (ICFTU1985. ولقد تم التوصل الى النتائج الآتية:

أولا: ما يرتبط بأجهزة غرفة المراقبة وعتادها: لقد تم تصميم غرف المراقبة بطريقة ضعيفة، ذلك أنها كانت تفتقد الى جهاز عرض مهم جدا، وهو الجهاز الذي يوضح مقدار ضغط غاز الميثيل السام (Methyl Iso-Cyanate). لقد وضع هذا الجهاز خطأ في غرفة أخرى في المصنع. علاوة على هذا، فإن لوحا حاملا لعدة أجهزة توضح مقدار تكدس الغارات في البراميل كان غير موجود وقت الحادثة لأنه تعطل أياما قبلها وأخذ للصيانة، ولم يرد. كما أن عاملي غرفة المراقبة لم تكن لديهم أقنعة الأكسجين. ففي يوم الحادثة، وبعد نصف ساعة من بدء تسرب الغاز، تلوث الجو في الغرفة كلية، ولم يتمكن العاملون لا من الرؤيا ولا من التنفس، وكان لابد من الهرب الى خارج الغرفة. علاوة على هذا، فان أجهزة العرض البصرية الأخرى، كانت في معظم الوقت معطلة أو مكسرة أو تعطي قراءات غير دقيقة. فمثلا، فخن جهازا منها أعطى يوم الحادثة قراءة مقدارها ٢. بسي ,(Psi) وفي الواقع، فإن القراءة كانت ٢. بسي.

ثانيا: ما يرتبط بالسلامة والأمان: تحقيقا لأمن المصنع وسلامة العاملين فيه، تم تصميم نظامين لهذا الغرض وهما:

١/ جهاز غسل الغاز: (Scrubber) وهو جهاز بإمكانه أن يصب الصودا الكاوية (Caustic soda) فوق غاز الميثيل لتحليله وإضعافه حتى لا يكون خطرا.

٢/ برج النار الذي يمكن أن يشعل غاز الميثيل ويحرقه بصورة آمنة. لقد تبين-بعد الكارثة طبعا-أن الجهاز الأول لم يفتح إلا بعد أن صار من غير الممكن التحكم في مقدار الغاز المتسرب. كما تبين أيضا أن الجهاز الثاني كان معطلا ولم يطلق الصودا الكاوية لان قطعة غيار معطلة لم يتم الحصول عليها لصيانته.

بالإضافة الى هذا، فان معظم العاملين، إن لم يكن كلهم، لم يكونوا قد تلقوا التدريب الكافي والضروري للعمل في هذا النوع من المصانع والسعي وراء تحقيق أمنها وسلامتها. كما أن كل إشارات المصنع وعلامات السلامة والأمان وإجراءاتها كانت مكتوبة باللغة الإنجليزية التي لم يكن كل العاملين يتقنونها.

ثالثا: ما يرتبط بتسيير المصنع: لقد شهد المصنع عدة إضرابات قام بها العاملون مما أدى الى توقفه عدة مرات. ومن سنة ١٩٦٩ إلى سنة ١٩٨٤ (وقت الحادثة) كان قد تعاقب على تسييره ثمانية (٠٨) مدراء معظمهم كان يفتقر إلى الخبرة الضرورية لتسير هذا النوع من المصانع. علاوة على هذا، فإن قيادة المصنع لم تول شكاوى العاملين حول الغاز الذي يتسرب من المصنع من مرة إلى أخرى أي اهتمام.

خاتمة: تناولت هذه الورقة قضية في غاية الأهمية وهي قضية دور القيم الثقافية في نقل التكنولوجيا. لقد بينت أن عملية نقل التكنولوجيا كخيار إستراتيجي للتنمية هو خيار حكيم نظريا. وفي الواقع، فإن المشروع وقفت في وجهه تحديات كبيرة كادت تؤدى الى إجهاضه إذا لم يتم التصدي لها بحكمة. ومن أهم التحديات- كما بينت الورقة - هو تحدى الاختلاف الثقافي بين القيم الثقافية التي تنشا فيها التكنولوجيا وتترعرع ، وبين القيم الثقافية التي تزرع فيها بعد عملية النقل. يحدث كل هذا لأن التكنولوجيا من صنع البشر الذين يحملون بذور ثقافة معينة يولدون فيها ويترعرعون وتؤثر في جوانب شخصيتهم المعرفية و الوجدانية والسلوكية. ومادامت من صنع هذه الكائنات الثقافية الاجتماعية (الإنسان حيوان اجتثافي أي حيوان اجتماعي ثقافي) فلا شك في انهما تحملان قيمهم الثقافية ظاهرا أو باطنا بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة، كما تبين في الورقة.

إذن فمن الحكمة أن ترشد عملية نقل التكنولوجيا للاستفادة منها وتحقيق الأهداف التي لأجلها تم نقلها دون مبالاة بتكاليفها الباهظة من جهة، ولتفادى المشكلات المختلفة كالكوارث والحوادث التي يمكن أن تسببها من جهة ثانية. وإن مما يجب القيام به لتحقيق الترشيد هو اعتبار الخصائص والمتغيرات الثقافية للبلد الناقل لها. ولا شك في أن هذا يتم إذا تم إجراء المسوح الضرورية. عند العمل على توفير المعطيات الكاملة حول القيم الثقافية للبلد الناقل للتكنولوجيا، فإنها تستغل في مشروع النقل، حيث يتم التكنولوجيا الملائمة فقط لأنها هي التي تساهم في تنمية البلد الناقل، وإلا سيحدث التخلف ولكن لا شك سيكون في شكل آخر. وتكون الحوادث والكوارث والتلوث والإنفاق المالي من أهم علامته .■

الصورة السوريالية..
الريح تنهض مثل امرأة

بتصرف عن كتاب «السوريالية.. الطريق إلى المطلق» (١٩٨٦)

أنّا بالاكيان *

ترجمة : أمين صالح * *

في مقالة بعنوان «دفاعاً عن الشعر» أشار شيكي إلى أن الشاعر، من خلال استخدامه اللغة، يؤسس التماثلات والتناظرات بين المظاهر الواقعية للحياة. لكن عندما تصبح هذه التداعيات مبتذلة وتفقد قدرتها على توصيل فكرة متكاملة فعندئذ من واجب الشاعر أن يجدّد صوره المجازية، وبهذه الوسيلة يحافظ على حيوية اللغة.

إن الوظيفة الإبداعية التي تؤديها اللغة كانت مؤكدة بقوة مفهوم السورياليين للشعر، فالشعر لم يعد تعبيراً عن أفكار أو عواطف بل هو خلق لسلسلة من الصور التي لا يمكن بالضرورة أن تدين بكينونتها لموضوع سابق. وكما قال بول إيلوار فإن «الصور تفكر نيابةً عني».

وقال لوي أراغون في كتابه «معالجة الأسلوب» (١٩٢٨): «في زمننا لم تعد هناك أية أفكار. إنها نادرة كما الجدري».

أما اندريه بريتون فقد اعتبر الأفكار عقيمة وعاجزة مقارنةً بقوة الصورة الفجائية، غير المتوقعة. وكان بريتون يعتقد بأن سرعة التفكير ليست اكبر من سرعة التعبير اللغوي الذي، بسبب ذلك، لا ينبغي أن يكون تابعاً للتفكير المنطقي. الكلمات مركبة معاً بواسطة حدس خلاق ويمكن أن تنفجر في صورة ديناميكية والتي ستكون محرضة أكثر من الأفكار الناقصة النمو وهي تبحث عن الكلمات لتمنحها الملامح والتأييد المعنوي.. كما يقول أندريه بريتون في بيانه السوريالي الثاني.

الصور إذن لا ينبغي أن تكون موجهة من قبل الأفكار، ووظيفة القصيدة في ما يتعلق بالقارئ هي، حسب إيلوار، «أن تهب الرؤيا». والمطلوب من القارئ المشاركة في الفعل الإبداعي بأن يستمد من بركة التداعيات الشخصية مورده الخاص من الفكر. ومن أجل منح القارئ حرية التداعي الذهني، لا بد أن يكون هناك تكثيف للغة وقاسم أدنى من المعنى البيّن بذاته.

المعجم السوريالي متماسك في الشكل واللون، في النسيج والفحوى، وأحياناً هو أكثر دقة من أن يكون حصرياً في الاستعمال وتقنياً في المعنى. الكلمات التي تخدم كحوافز أو مهيجات للحواس كان يتعين عليها أن تنتج صورها الخاصة، وكان على اللغة أن تكون موهوبة بخاصية هذيانية. وإذا وظفت ببراعة فيمكن لها أن تمنح متعة غير تلك التي يحدثها المخدر. بريتون يشبه التلقائية، التي بها تبدي هذه الصور نفسها وصفتها التي شكلتها العادة، بحالة الذهن الذاهل والمشدوه التي تنتجها الفراديس الاصطناعية. في هذه الحالة من التحفيز اللاوعي، يكون الشاعر يقظا ومنتبهاً إلى الأحاسيس التي تستطيع الكلمات أن تنتجها تقريباً بنفس الطريقة التي يكون فيها الرسام منجذباً إلى الأشياء، والذي يعني أمراً مختلفاً بالنسبة لكل فنان ويمثل لغة مختلفة بالنسبة لكل متفرج. الشاعر السوريالي في استخدامه للكلمات كان يقترب من تقنية الرسام ، وبذلك فقد تأسست رابطة حميمية بين

* كاتبة وناقدة من أمريكا.

* * كاتب ومترجم من البحرين.

الشعر والفن أكثر من أي وقت مضى، كما اتسعت الفجوة بين الشعر والأشكال الأدبية التي استمرت في التعبير عن الأفكار كهدف لها.

لقد لاحظ بريتون أن الفعل الشعري الأعظم هو فهم مصير أو قدر الكلمات. وقد اقترح وسائل لفعل ذلك: بدراسة الكلمات نفسها، تفاعل الكلمات بعضها مع بعض، مظهر الكلمات وتأثير المعنى المجازي في الحرفي.

يشير بريتون إلى انه احتاج إلى ستة أشهر ليكتب قصيدته «غابة سوداء»، ذلك لأنه قام فعلياً بـ «سلق» الكلمات من اجل تقرير المساحة التي تسمح بها الكلمات بين بعضها البعض، والتماسك مع كلمات أخرى لا تحصي والتي قد لا تظهر في القصيدة لكن تتصل بها الكلمات المكتوبة في ذهن الشاعر في أثناء عملية التأليف والتركيب.

إن قدرة الشاعر على احتمال الكلمات كان ينبغي لها ان تزداد. كان بوسعه أن يساعد نفسه بصرف الكلمات غير الصالحة وغير اللائقة من ذهنه. لكن ما هي هذه الكلمات غير الصالحة؟ إنها تلك التي هامت بعيداً جداً عن مواصفاتها المحدودة والملموسة، تلك التي خدمت كثيراً في تنظيم القوافي، والتي تلقت لقب «شعري» عبر الاستعمال المفرط في الشعر. الكلمات التي أسيء استعمالها يمكن تكتب قيمة جديدة لو تم البحث عن معناها البدائي والأصلي. أحياناً يكون من المستحسن إعطاء معنى غير مناسب وخاطئ لكلمة ما، ذلك لان الكلمات في الواقع لا تكذب، وإذا خطرت في ذهن الشاعر في لحظة معينة فإن ذلك بسبب أنها جاءت وفقاً لضرورة شعرية. لقد اكتشف بريتون بأنه أحيانا كان يستخدم، على نحو غير متعمد، كلمةً كان قد نسي معناها الحقيقي أو الأصلي الدقيق، وبالبحث في ما بعد عن اللفظة في المعجم سوف يكتشف أن استخدامه للكلمة لم يكن خاطئاً لغوياً أو إتيمولوجياً (تعليل أصل الكلمات وتاريخها).

من أجل تأويل أكثر تطرفاً لمعنى الكلمات يمكننا أن نشير إلى ما يقوله أراغون في كتابه «معالجة الأسلوب» عن أن القواميس لا تغطي التضمن الكامل والمفصّل للكلمات ..أ ي المعنى الإضافي الذي توصية الكلمة علاوة على معناها الأصلي. ووفقاً لما يقول فثمة معنى متضمن في كل مقطع لفظي، وهذا المعنى متأصل في التهجئة عينها للفظة. الكلمات «متعددة الأبعاد» كما يقول السوريالي أرباد ميزي. ويجب على الشاعر أن يبحث عن التشبعات السرية للكلمات في حقل اللغة الكلي والقنوات التي خلقها ترابط الأصوات والأشكال والأفكار.

عندما يكون الإشغال الداخلي للكلمات مفهوماً، فإن اللغة تصبح نبوئية وتوفر لنا خيطاً به نستدل في متاهة العقل.

إذن فإن اكتشاف ما يمكن أن يسميه المرء القوة المحركة العالية للكلمات كما هو المفتاح للشعر السوريالي. لكن في تكوين القصيدة، فإن ما هو أكثر أهمية حتى من الكلمات الصحيحة والمناسبة هو الزواج السعيد بين الكلمات في إضاءة (وليس توضيح) التداعيات والتي تصبح البنية الأساسية للصورة الشعرية.

السورياليون وجدوا في الكتابة الآلية أرضية خصبة لأسر تداعيات الكلمة. إنها تنتج الأهمية ذاتها في المؤهلات التقنية للسوريالي كما هو تطبيق السلم الموسيقي عند المؤلف الموسيقي. في هذه الحالة الشبيهة بالتنويم، اليد تكتب أو ترسم وحدها تقريباً، وقلم الحبر، أو قلم الرصاص يدوّن. بتلقائية النسب اللاواعية التي نشعرها بين الكلمات هذه «النصوص السوريالية»، كما تُدعي، لا يجب اعتبارها قصائد. إنها مجرد وسيلة لتطوير أو إثراء الوعي الشعري. هي أيضاً تفكك تداعيات الكلمة التقليدية التي هي مثّبتة بعمق أكثر مما ينبغي بحيث لا يمكن تفاديها بوعي، أو هي ليست فقط عقيمة في اللغة المجازية بل أنها أيضاً ضارة بالكلمات المكونّة المستخدمة في المصاهرة المضجرة. الكلمات ينبغي التحامها معاً ليس بواسطة القرابة العاطفية بل بما سماه «بودلير» السحر التعزيم أو بالمصطلحات الفنية الأكثر جدّة لأراغون «سلطة التعزيم». أحياناً هي ليست أكثر من سجع أو جناس استهلاكي (تكرار حرف أو أكثر في مستهل لفظتين

متجاورتين)، وأحياناً هي تناسق المظهر الخارجي، وأحياناً هي طباق. من أمثلة هذه التعبيرات: إناث يذبلن قبل الأوان، حرباء الفهم المغناج ذاتها، الصحراء العمودية النسر الشهواني، ثوب الماء الفاتن.. إنها صورة مأخوذة عشوائياً من شعر إيلوار وبريتون وتأثيرها الذي يعتمد كلياً على التناغم الإيقاعي يتعذر عادة نقلة في ترجمة مباشرة.

للتقدم خطوة إلى الأمام فإن هذا الربط غير المتوقع للكلمات صار الأساس لمجاز جديد والذي، بدلاً من أن يكون مبنياً على التشابه، يكون مستمداً من الاختلاف والتناقض السوريالي يربط ما نحن عادة نفصله، وكلمة «أشبه» أو «مثل» هي غير ملائمة لأن الصلات غير متتالية بصورة منطقية، أو هي نفسية أكثر منها عقلانية، إنه المبدأ الذي ينبغي أن نتذكره عند قراءة أي قصيدة لبريتون وايلوار ومعظم السورياليين تقريباً. إنها علامة الموثوقية والصحة. وهو يحدد المفهوم الكلي للمجاز، كما عندنا يقول اندريه بريتون في قصيدته «المسدس ذو الشعر الأبيض»:

الفصول مثل باطن تفاحة

انتزعت منها شريحة.

أو كما في قصيدة بنجامان بيريه «والأثراء تموت»:

هو أظهر أفق الشمال

والأفق انفتح مثل باب إله

باسطاً نفسه مثل مجسّات إخطبوط.

أو كما عند رينيه شار الذي يتخيل في قصيدته «قصائد مسحوقة» أن سُخام القضيب المعدني المستخدم في إذكاء النار وقرمز الغيمة ما هما ألا شيء واحد.

كان يُنظر إلى المجاز باعتباره الوسيلة الأكثر فعالية لتمثيل الصورة، التي كانت متصوراً سلفاً في ذهن الكاتب. الآن صار المجاز الفريد وغير العادي هو الذي يخلق الصور الأكثر استثنائية، والتي هي مركبة من عنصرين أو أكثر ليس بينها أي علاقة منطقية. إن واحداً من أوائل الذين أعلنوا هذه القاعدة كان الشاعر بيير ريفيردي منطقية. أن واحدة من أوائل الذين أعلنوا هذه القاعدة بيير ريفيردي الذي يجلّة السورياليون واعتبروه معلماً له. وقد استشهد به بريتون في بيانه السوريالي الأول، متذكراً مناقشاته بشأن طبيعة الصورة الشعرية. واعتبره بيرتون منظراً أكثر أهمية حتى من أبولينير.

لقد حدد ريفيردي الصورة بوصفها التقاءً عفوياً لواقعين مختلفين ومتباعدين جداً، علاقة أحدهما بالآخر هي علاقة مدركة بواسطة الذهن وحده. فضلاً عن ذلك، لاحظ ريفيردي بأنه كلما كانت العلاقة أكثر بعداً بين الواقعين أصبحت الصورة الناتجة أقوى. من ناحية أخرى، فان قوة أو حتى حياة الصورة كانت مهددة إذ تعين عليها أن تكون مقبولة تماماً بالنسبة للحواس.

متبعاً هذا المجرى من التفكير، يجد بريتون بان التشبيه هو محور هزيل للصورة، وأن التعديل الجذري ضروري في البنية ذاتها للتناظر الوظيفي. يتعين على الصورة السوريالية أن تكون لقاءً تصادفياً بعيد الاحتمال لواقعين تأثيرهما مشابه للضوء الذي ينتجه احتكاك موصلين كهربائيين. في الصورة الاعتيادية، العبارات تكون منتقاة على أساس التشابه، والفارق في الكامن بينهما هو تافه ولا تنشأ بينهما أي شرارة. إن قيمة الصورة السوريالية، بالتالي لا تتوقف على التكافؤ بل تؤثر في طرح مجموعة من التداعيات عن الأخرى. وكلما كان التباين اكبر، صار الضوء أكثر قوة، تماماً كما في الكهرباء، فكلما كان الاختلاف اكبر الكامن من السلكين المشحونين بتيار كهربائي، صارت القوة المحركة أشد. إن الشرارة الناتجة عن اللغة المجازية هي أولاً مبهرة للذهن، فيما بعد، يقبل ويقدر واقعها. هكذا وبواسطة وظيفتها غير المقصودة، تزيد المجازات والصور الناتجة من فرصة الشاعر في فهم نفسه، وفهم العلاقات الرهيفة في العالم من حوله. يقول رينيه كيرفل: «الكاتب يخلق مجاز، لكن هذا المجاز يكشف النقاب عن مؤلفة ويسلط الضوء عليه».

الصور التي تبنى وفقاً لهذا المفهوم تحتوي على جرعة من اللامعقول وذلك العنصر من المفاجأة الذي هو في رأي ابولينير احد المصادر الأساسية للعقل

الحديث. هذا النوع للمجاز الشعري يقوم على الأساس نفسه الذي يقوم عليه «الالتقاء التصادفي» حسب تعبير مكس إرنست، لشيئين في لوحة سوريالية. التأثير الذي خلقه سلفادور دالي بوضع تليفون وعجه البيض على المجال نفسه في الرؤية في لوحته «لحظة سامية»، هو ثمرة التقنية ذاتها كما التجاور في سورة لفظية مثل «طبق فضي على خيط العنكبوت» في قصيدة بيرتون. كذلك فإن شعر بنجامان بيرية هو موضوع ثابت للقاءات غريبة وغير متوقعة. أكثر من أي شاعر آخر بين مجموعة السوريالية طبق بيرية قاعدة مجاورة واقعين (أو أكثر) متباعدين ومختلفين.

وبدلاً من صورة واحدة تتشرب في صورة أخرى، كما نجدها غالباً عند اندرية بريتون فإن صور بيرية تلاحق بعضها البعض، كما في قصيدته «الحمل الظريف» (١٩٢٤) :

الريح تنهض مثل امرأة بعد ليلة حب.أنها تضبط مناظرها وتنظر إلى العالم بعيني طفلة. العالم هذا الصباح يشبه تفاحة خضراء، والتي لن تنضج أبداً.. العالم لاذع ومبتهج.

إن صورته المركزية هي صورة مسافر، سواء كان بشرياً أم شيئاً نعتبره عادة ساكنا ومستقراً. استخدامه الوافر لصيغة الحال يساهم في خلق الكون المتحرك الخاص به، والذي فيه سلع وطعام الإنسان العصري، الغذاء لعينيه ولفمه، تمتزج بحرية مع ظواهر أساسية، ما قبل بشرية، للطبيعة مثل: النجمة، البحر، الطائر، النهر كما لو أن حاوياً هو الذي يجعل الأشياء تظهر وتختفي، وتحل بعضها محل بعض، على نحو مفاجئ.

وبيرية ينجح، ربما إلى مدى اكبر من أي سوريالي آخر- في أيلاج عنصر المفاجأة:

والنجوم التي تخيف السمك الأحمر
هي ليست للبيع ولا للإيجار
والحق أقول أنها ليست نجوماً بل فطائر بالمشمش غادرت الفرن ،
لتهيم مثل مسافر فاته القطار في منتصف الليل
في مدينه مهجورة تئن مصابيح شوارعها
بسبب ظلالها المبعثرة.

ولقد أعطى بريتون تصنيفات للصورة السوريالية، ويمكن بسهولة إيجاد أمثلة على ذلك في نصوصه ونصوص غيرة من السورياليين.

١- تناقضات: على سبيل المثال، في أحد نصوصه السوريالية الأولى يتلاعب بريتون بالتناقض اللغوي الذي يسببه الاستخدام المتزامن لصيغة الماضي والحاضر والمستقبل من أجل خلق الظاهرة المستحيلة لحركة الستائر غير الموجودة على نوافذ المستقبل.

الإحساس بالتناقض ينشأ أيضا من خلال ضم لغتين متنافرين في المعنى المادي الأصلي مع انهما يمتلكان نقطة اتصال في المعنى الإضافي الموسع الذي توحية الكلمة علاوة على معناها الأصلي.

٢-إحدى عبارات الصورة هي متوارية: هذا يمكن ملاحظته في المقطع الذي كتبة إيلوار بعنوان «الوردة العام»، المتألف من سلسلة من صور غير تامة.

على طول الحيطان المزودة بأوركسترا بالية
يرشقون آذانهم الثقيلة نحو الضوء
محاذرين من ملاحظة ممزوجة بالصاعقة.

٣- الصورة تبدأ على نحو حسّي مثير ثم على نحو مفاجئ تغلق زاوية نطاقها: ثمة جملة من قصيدة بريتون «الموت الوردي» فيها ويجاور أحلامه مع صوت أجفانه الماء ثم فجأة يختم الصورة بـ «في الظلّ».. وهي غير مشبعة.

تحت هذا التصنيف سوف تأتي كل الصور التي لا تتناسب أو لا تكون على مستوى التوقعات التي أثارتها بداية المجاز.

٤- الصورة تمتلك صفة الهذيان: النموذج لهذا يتمثل في قصيدة تريستان تزارا «الانسان التقريبي» التي يحتشد ويتكتل فيها الحيوان والنبات والكلمات غير العضوية كذلك نجد النموذج في رؤية ميشيل ليري للشمس :

عندما لاتكون الشمس غير قطرة عرق
صوت جرس
ولؤلؤة حمراء تهبط على ابرة عمودية.

في أحد نصوص بنجامان بيرية الأولى، بعنوان

«الحمل الظريف»، نشهد رؤية رجل في حظيرة يراقب الأبقار وهي تلتهم القش عندما يبدأ فجأة الهذيان:

سقف الحظيره ينشق من الأعلى إلى الأسفل ملاءة بيضاء تظهر عبر الشق وكانت تتمزق بفعل ريح لم أستطع أن أشعر بها. بعدئذ، وعلى مهل، هبطت الملاءة إلى الأرض. ثم تبعتها سمكة ثانية فثالثة، وأخيراً تكاثر عددها على نحو سريع بقدر ما يسمح به حجمها أو بعدها، وتخلخل الهواء في الطبقات الجوية العالية. الريح ازدادت والحظيرة انزلقت تحت الأرض. وعندما انزلقت فإنما اعني إنها غاصت أو حلقت بعيداً، ذلك لأن الحظيرة قد انشطرت إلى قسمين.

نصفها كانت متروكة مع القش والنصف الاخر مع الأبقار، وكل نصف في اتجاه مختلف، ليصل الى الموضع نفسه: جبل من جلد سنجاب

مع الصورة الباهرة الاخيرة التي فيها يقارن الجبل بجلد السنجاب، يقوم بيرية بضم الكينونة الاكثر ثباتاً (الجبل) مع الاكثر خفه وحركة من بين المخلوقات (السنجاب)

٥- الصورة تضفي على التجريدي قناع المادي والملموس: في هذا التصنيف سوف ينضوي على الأقل نصف الصورة السريالية، وهي وافرة في شعر برياتون: خذ، على سبيل المثال، تحولات بسيطة مثل: الابدية مندلجة في ساعة يد، الحياة في جواز سفر بكر، الفكرة تصبح قوساً أبيض على خلقية قائمة، خ تنفظ على اسقافنا شعر الملاك.

٦- الصورة تتضمن انكاراً لصفة فيزيائية اولية: إيلوار سوف يجعل قارئه يجفل بإخباره أن الأرض زرقاء مثل برتقالة. وفي شعر برياتون ربما تسمع صوت مصابيح شارع مبتله أو صوت جرس مصنوع من القش، أو تجده يطلب من الشمس أن تخرج ليلاً، أو تراه واثقاً من أن الشجره التي قطعها بفأس سوف تظل خضراء للأبد

٧- أخيراً هناك التصنيف الواسع الذي سوف يتضمن «كل الصور التي تثير الضحك» كما عند بنجامان بيرية: سيد الدعابة والملاحظة اللاذعة في انتزاعه من الصور اليومية مقاوماتها المنافية للعقل والهزلية، وإن لم يصل أبداً إلى ذروة الدعابة السوداء كما فعل لوتريامون. عند بيرية الكبير مما يسمية الفرنسيون «الأنس»، الإحساس الصحي والحيوي بالحياة، والإشراق الباطني.

إن تكوين القصيدة هو أشبه بشكل هرمي مقلوب، يبدأ بكلمة أو مجاز ثم يفضي إلى صورة ما، وعبر تداعيات واعية أو غير واعية، إلى سلسلة من الصور. بعض هذه القصائد تتألف من سلسلة بسيطة وغير مركبة حيث صورة مفردة تثير الصورة التالية.

قصيدة رينيه شار Artiane تبدأ بهذه الطريقة.. في السرير المعد له كان هناك:

حيوان جريح وملطخ بالدم، مقدار من البريوش، غليون من الرصاص، ريح تهب، محارة مجمدة، رصاصة منطلقة، إصبعان من قفاز، بقعة زيت. لم يكن ثمة أي باب سجن، كان هناك طعم مرارة، ماس صانع الزجاج، شعر، نهار، كرسي مكسور، دودة القز، شيء مسروق، صف من المعاطف، ذبابة خضراء أليفة، غصن مرجاني اللون، مسمار صانع الأحذية، عجلة حافلة.

الشاعر يجد نفسه في حقل مغناطيسي حيث بانجذاب صورة إلى أخرى فإن أشياء الواقع تكون منحرفة عن وظائفها التقليدية.

- البّريوش : خبز محلّى يعد مع قليل من الزبدة والبيض.

النتيجة هي وحدة متنافرة والتي تنقل رؤية مدهشة للعالم، بانوراما فيها المناظر منتزعة ليس من داخل مجال العين البشرية لكن من تركيب الكلمة في الجملة، أو بناء الجملة، يوحّد الصور ويجعلها متماسكة، هنا نحن نأتي إلى الاعتقاد الخاطئ الذي ينشأ غالباً فيما يتعلق بغموض الأسلوب السوريالي الجدال بأن السورياليين يزدرون قواعد اللغة من نحو وصرف. من المعلوم أن الكتابات الدادائية الأولى وبعض التصريحات المتطرفة التي أطلقها السورياليون قد ساهمت كثيراً في إعطاء هذا الانطباع. لكن، وكما يعترف أراغون، السورياليين، ليست ملاذاً ضد

الأسلوب. على العكس، ففي أفضل أعمالهم نرى أن النحو عند السورياليين خالٍ من الأخطاء أو العيوب. والجملة الأكثر إبهاماً يمكن تعريبها، ذلك لأن ما هو غامض ليس البناء لكن المزاوجة بين الكلمات، والصورة المتنافرة أو المتعارضة التي تنشأ من ذلك. السورياليون، بعد تحررهم من مقتضيات القافية، لا يتعين عليهم أن يلجأوا حتى إلى تغييرات مضجرة في الوضع السوي للكلمة، أي كمثال تقديم الفعل على فاعلة، والتي هي مألوفة ومتكرر الحدوث في الشعر الكلاسيكي والرومانتيكي.

ثمة بنيتان أو تركيبتان أساسيتان في القصيدة السوريالية: الجمل التي تتبع النظام التقليدي للموضوع والفعل والمفعول به، أو السلسلة المتتالية في الاسم أو النعت والتي لا تزعم بأنها أجزاء من جمل تامة إنما تتبع بعضها بعضاً كما لو أنها قوائم بأسماء ونعوت صرفة. أحياناً يكون النوعان من التكوين أو التركيب متحداً في جملة واحدة طويلة أو في مقطع شعري.

استخدام الأفعال هو مثير للاهتمام على نحو خاص. إن صيغة الفعل المستخدمة غالباً هو الزمن الحاضر. الاستخدام الهام الآخر للفعل هو الظهور المتزايد لصيغة المصدر. إن حرية اللغة المجازية هي معززة إلى مدى أبعد بواسطة كبح كلمات الانتقال بما أن الاستمرارية تكون خارج نطاق سلطة النحو، وتكمن في التداعيات الحسيّة للقارئ. وبمرونة الشكل فإن استقلال القارئ في تأويل القصيدة يكون متزايداً.

بدلاً من الكلمات التي تربط، يحدث هناك قدر كبير من التجاور والتراكب الذي ينتج تلك التوازيات المذهلة من الوقائع المتزامنة التي بها نصبح واعين لهذا النوع من الكتابة.

خلاصة القول أن ما يميز جوهرياً الطريقة السوريالية في الكتابة عن شعر الأجيال السابقة ليس إنقطاعها وانعتاقها عن الشكل العروضي، ولا يمكن الاختلاف في أي استخفاف بالتركيب النحوي. إنه، بالأحرى، في استخدام الكلمات: إثراء لمعجم الشعر الفعال، انعتاق عن الكوابح اللفظية، انتقاء لتداعي الكلمة وراء نطاق الحواجز التي أقامها المنطق، مجاز جديد مبنى على هذا التحشيد المتنافر والمتضارب للكلمة، والصور الناتجة عن ارتباط مجاز مع آخر.

ما فعلة السورياليون ليس هو التضحية بالوضوح بل تقرير أن هذا الذي كان مصدر قوة في النثر كان محتمل الحدوث في الشعر، فالفرنسيون قد افترضوا لفترة طويلة بأن ما هو ليس نثراً هو شعر. ولقد أتضح بأن الشعر كان ضرباً مختلفاً من النشاط الفكري، متألفاً مما قد يعتبره المرء إنحرافاً ذهنياً وضيمياءً لغوياً.

من الجليّ أن في التوصل إلى احتكاك واتصال مباشر مع هذا النوع من الشعر فإن كلمات مثل «فهم» و«تفسير» و«تعبير» لا تكون ملائمة. «المعرفة» و«الاعتناء» و«الإقلاق» هي من العبارات التي توصلّ على أفضل وجه طموحات الشاعر السوريالي وعلاقته بالقارئ.

الاختلاف الحاسم بين الثورات اللغوية السابقة والثورة السوريالية هو أنه في هذه المرّة لا يكون تحوّل الكلمة غاية بذاتها أو حتى وسيلة لاتصال أكثر فعالية وتأثيراً. بالأحرى نحن نرى أن اللغة تخلق وتجعل الحلم- الذي لا يوصف - مادياً ومتماسكاً. بالنسبة للشاعر السوريالي، والفنان السوريالي أيضاً، فإن المطلق واللانهائي هما ضمن نطاق قلم الحبر أو قلم الرصاص، اعتماداً على سلطته على الكلمات (أو الخط)، وعلى قدرته على خلطها وتحويلها، مستوعباً بفهم تام لقاءاتها التصادفية. واعتماداً أيضاً على تشكيلة من التركيبات التي يستطيع أن ينتجها بذلك.

إن صوفيته تعتمد على الدوام على هذه الذخيرة من اللغة. وهو يكتشف أن اللغة احتياطي لا ينضب. من خلال الكلمة يصير المستحيل ممكناً، والطبيعة يمكن أن تكون موهوبة بخاصيات ميتافيزيقية، والحسيّة تتخذ نسباً جديدة: رؤى تتناثر على سطح الأرض، لا تُرى ولا تبين في عزلتها الفردية، وهذه الرؤى تنجذب إلى المغناطيس اللغوي الجديد، وتجتمع معاً في تركيب جديد من اللغة المجازية التي بدورها تخلق تركيباً جديداً للوجود.■

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates

(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

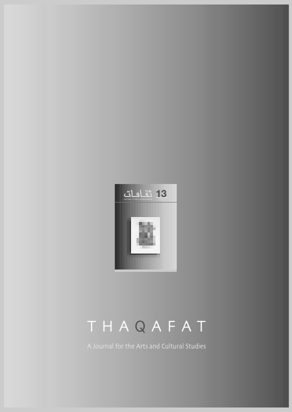
Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent



Front Cover:
Painting by Bahraini Artist **A. Elah Al-Arab**

Thaqafat No. 13, 2005

Contents



Back Cover



Editorial

Democracy
as Cultural Order

Baqer Al-Najjar *

Translated by: Hasan Marhama * *

Despite the growing debate lately over democracy in the Arab World, the debate implies something and its application in reality is something else. Democracy prior to being an argumentative term among human beings is a culture, formed within an orderly social framework and not outside it. In other words, democracy represents in its practice and even in what it contradicts with, a social order by which an individual is shaped and all his practices are accordingly defined. Those of us, in the Arab World, who were partially endowed with democracy, and those who were not, we both claim that what we have and what we practise is a form of democracy.

In reality, what we have is, in its entirety, an individually-directed practice of political issues; sometimes called ëArab Democracyí or the ëArab Originality of Democracyí, which, as one of the Arab writers noted, are ërestricted democraciesí. Therefore, whatever our constitutional texts are embellished with, they seem to be too weak to shape our condition and our cultural

* Associate Professor - Univercity of Bahrain.

* * Writer & Academic from Bahrain.

identity. Such democracy, more or less expressed in common language as 'democracy without democrats', comes close to our situation. Thus we are not different from various models of democracies in most of the Third world countries, which we are a part of, and practise what is not democracy as ëtrue democracyí. In other words, our political practice of democracy, despite being limited, does not indicate at all that it represents in its general cultural context, a vital element in our social formation.

And away from purely political discussion or a politicized one, we believe that democracy cannot be launched or established from above. It is a cultural order formed in the light of our practices, convictions, tendencies, and our values. It is reflected in our trivial as well as eminent, official as well as unofficial, manifested as well as veiled practices. Furthermore, it constitutes or is supposed to constitute that store of values in which our social relationship networks, political practices, and our cultural codes are preserved. It is that cultural order which forms our perspective of the Self and the Other, and the system of our acts, tendencies and values.

Seen from this angle, we realize that democracy before it refers to a government or a political system; represents in reality a cultural entity which should form our future life. And this will not be fulfilled unless we begin with ourselves from the smallest unit in our social enterprises; it should begin in the house, in the school, and in our small gatherings, in our official and unofficial organizations. This is a process akin to a cultural formation, which begins from the Self before the Other, and it should begin with a sociologist before a politician. It is a social process which is liable to expansion and contraction; it never retreats but is revived in its growth and motion.

In other words, democracy as a political process is not only subject to growth and progress but also to retention and recess. But this act depends on the role that allows social forces and the nature of cultural discourse to function. It also depends on the extent we are open and exposed to the Other, by identifying the Otherís industry, and by being capable in representing multi-values, and by our participation and reproduction of all of this in a cultural order in an indigenous matrix which doesnít negate multiculturalism or multi-intellectualism and our willingness to embrace the social issues.

Democracy is therefore, a culture for a society before it becomes a tool for a state and politics. And the society which fails to fulfil the first will have difficulty in achieving democracy in its dimensions, objectives, and possibly its political frames. It is an arduous formula which cannot be achieved through an economic or political concept but by penetrating deep into it through a cultural inlet. Without it, i.e., without the cultural component, all democracies, of any kind, will represent shaky politics in social and political framework, and will be subject to retention and retreat for reasons which are not all political but due to a weakness which may be called involuntarily 'cultural immunity'. This immunity will not allow a person like Jean-Marie Le Pen to join the French cabinet even if he is permitted to run for the second round in the French elections.

We in the Arab world will not be able to achieve democracy as a model, or organization, or enterprise, if it is not established or rooted in the depth of society as a culture; a culture which convincingly accepts multiculturalism and a multi-society before politics. And accepting the truth of ourselves before the other as the truth of existence is based on that unique multiplicity which lies within all its different components. Thus, are we prepared to embrace that? Or is it a stroke of imagination? We should always remember a general humanitarian truth and that is that all changes that happened in human reality were once a stroke of imagination. Therefore, imagination remains the dynamo for culture as is culture the dynamo for society.

The Collapse
of Neo-Pharaonic Nationalism
In Egyptian High Culture After 1930

Dennis Walker *

This paper aims to trace one earlier source for the Egyptian pan-Arab nationalism developed by Jamal Abdul Al-Nasser after 1952.

Egypt won a harshly constricted independence from Britain in 1922. Much semi-official nationalism in the 1920s was territorial rather than pan-Arab: it also celebrated the ancient Pharaonic period as the golden age that would always define "the Egyptian nation". This essay looks at repudiation of Pharaonism after 1930 in a group of liberal Muslim Egyptian intellectuals that had pioneered it. The development of pre-1952 Arab linguistic nationalism shows that the messianic pan-Arabism articulated under Nasser was no revolution, but just one more stage in the long evolution of Egypt's Arab political nationality West-resident analysts have seen neo-Pharaonism in the 1920s and 1930s as clearing the way for sweeping Westernization, because it minimized the impact of the Arab conquest on the continuous Egyptian personality (1). From the case of Tawfiq Al-Hakim (1902-1987), our study will argue that neo-Pharaonism, too, focussed some resistance against the West. The neo-Pharaonists' (subtly qualified) reaction against "Western civilization" (=Westerners in general) imaged a transcontinental conflict wider than that which Egypt had with Britain —- a scope that did favor the far-extending pan-Arab homeland and the pre-1952 pan-Muslims' and pan-Arabs' contest with several imperial powers simultaneously.

After many attempts to inject Pharaonic motifs into a new "national" (=particularist, not pan-Arab) creative literature, Egyptian intellectual leaders began to have doubts by the late 1920s. The fragmentary nature of surviving ancient Pharaonic writings and their poor quality as literature had discouraged even enthusiasts in the 1920s (2). Writers who had been associated with Muhammad Husayn Haykal's daily Al-Siyasah, and the Party of Liberal Constitutionalists that produced it, more and ore wondered if, after all, they ever could reconnect culturally with ancient Egypt and if there was any Egyptian nation continuous across the ages. In 193(3), in Arabist counter-theses, Ahmad Hasan Al-Zayyat and friend Taha Hussein together convinced educated Egyptians that little hieroglyphic literature had survived intact: hence modern Arab Egyptians could not comprehend in detail what ancient Egyptian concepts and culture had been, and lacked enough genuine Pharaonic materials to sustain a non-Arab particularist literature or national identity in Arabic. Al-Zayyat was the most totalist: it didn't matter if Arabic-speaking Egyptians were descended from the Pharaonites or the Arabians or both because the literary language (sometimes helped by religion) incorporated all who adopted it into the Arab nation (like French nationality); Islamic Egypt could never be more than a chapter in the book of the Arabs and their mission. Pagan Egypt had passed away with the gods that justified exploitation seinsein3. Haykal, likewise, would conclude from his failure to reconnect that the Islamic legacy was the identity from which to face the West and its modernity (4). Taha Hussein in 1933 was to argue that neo-Pharaonist intellectuals, uncontrolled by any genuine literature from the Pharaohs, had read whatever meanings they wanted into the Pharaonic "silent art" and architecture that they inspected(5).

A 1929 overview in Al-Siyasat Al-

* Former Professor of Modern Middle Eastern Beliefs at Melbourne University -Australia.

Usbu'iyyah by "M'M." had already concluded that this group of intellectuals had failed thus far to either apprehend or project the ancient Egyptians. Merely touring the sometimes-enigmatic Pharaonic buildings or art could not inspire writers to produce "national literature" with an authentic Pharaonic sensibility. They could achieve a truly neo-Pharaonic national literature only "via a precise Arabization of the important papyri piled up and stored away in the Egyptian Museum and [inscriptions] on the walls and statues of temples". But let alone translations of primary sources, confessed the writer, "we can in our language hardly stumble over any genuine detailed history of ancient Egypt's numerous gods or the intimate social life, customs, activities and tastes of the Pharaohs". If writers had access to translations of the inscriptions during their pilgrimages to Karnak and other popular sites, they would understand that Pharaonic culture better —- and then really could revive it as a foundation for a true neo-Pharaonic literature. Criticizing some neo-Pharaonists in Haykal's circle, M.'.M. appealed to Al-Siyasat Al-Usbu'iyyah not to open its columns to any but "mature" neo-Pharaonic literature, lest "we concoct something that might become a tempting target for the irony of generations who will come after us". Immature pseudo-Pharaonic literature would harm Egypt's "nationalism". The audience for a real neo-Pharaonic national literature would be "the Egyptian youth" (6).

"M'M." did not go as far as a misgiving of Haykal in 1925 that maybe Pharaonic thought and culture were too fragmentary and untranslatably different for modern Egyptians ever to understand(7). M.'.M .did in 1925 already recognize that, in that decade, few genuine elements from the ancient Egyptians' sensibility had registered among even the Al-Siyasah intellectuals. But his criticism was still only of wrong procedures, and the lack of seriousness, with which they approached the Pharaonic sensibility as the future cultural base for a particularist nationality.

Art in Nationality.

In the 1920s, the public had been bemused by Mukhtar's huge, cumbersome statue on Egypt's Awakening —- a disveiling peasant woman beside a Sphinx views the distance (=modernist feminism, the birth of the particularist polity) —- which took so long to install 8: Mayy denied it had much genuine Pharaonic content (9). The early 1930s saw a growing reaction against the use of Pharaonic motifs in public art by precisely those intellectuals who had been touched by neo-Pharaonic particularism in the 1920s. A celebrated instance is Haykal's rejection of a Pharaonic design for the tomb of Sa'd Zaghlul in 1930. Another was Hussein Shawqi, author of slight, amusingly cynical or plaintive stories set in Pharaonic Egypt that shrank its society and religion down to unheroic, sometimes farcical dimensions. His 1933 Al-Risalah story, "The Son of Pharaoh Learns," lamented the passing of Akhenaton's proto-monotheist worship of the sun-disk and presented the restored idolatry of the Theban priesthood as a calculated, threadbare fraud: it suggested no possibility for the vulnerable young prince to resist or protest (10). (Or could the story have been a coded lament at the weakening of the secularist modernism of the 1920s before a limited resurgence of the Muslim clergy after 1930?) In 1934, Hussein Shawqi, reflecting the growing anti-Western feeling of the time, rejected the notion of Egyptian public or private buildings in a non-indigenous, Western style, and ruled out coexistence of the Pharaonic style with Arab architectural patterns, firstly on the aesthetic ground that duality of styles was unharmonious, but then with the political argument that "Cairo is now the capital of the whole Arab world". Egypt's public architecture therefore had to be in a standardized Islamic, pan-Arab style(11).

Haykal's reaction against the use of Pharaonic motifs in public nationalist buildings or art in 1930, then, was only one rather early and dramatic instance of a wider shift among acculturated Muslim intellectuals that had multiple contexts. When Sa'd Zaghlul died in 1927, having become the symbol of Egyptian nationalism, Al-Siyasah opposed building his tomb inside a mosque, toying with a Pharaonic style (12). But three years later, after the Wafd was elected to power, Haykal and Al-Siyasah repeatedly charged that Coptic Wafdists originated the Wafd's plan of a Pharaonic mausoleum, in violation of Islam's religious law. (13)

Arabist-Islamist historians appreciated

Haykal's change of heart away from particularist nationalism towards an Arab-Islamic orientation —- his group of intellectuals and politicians was now cutting Pharaonism out of Egyptian public life(14) C.D. Smith, however, explained away Haykal's stand as tactical, determined by his and the liberals' need to discredit the ascendant Wafd party. For Smith this was an early case where Haykal, bidding for "mass" Muslim votes, only verbally attacked elements of the secularizing-Westernizing ideology that he would never cease to promote beneath Arab-Islamic veneers.(15) Smith's paradigm failed to note the spasms of hostility against the secular west within Haykal's neo-Pharaonism even in the 1920s: these already prefigured themes in his Arab-Islamic successor-identification in the 1930s and 1940s. Haykal's repudiation did court support from a range of Muslim groups against the Wafd. However, the context of warming pan-Arab community and the greater diffusion of classical Arab literature also inspired many ultra-educated Egyptians in the 1930s and 1940s —- for example, the artist Mahmud Naji —- to shift from Pharaonic-derived to Arab-Islamic motifs and styles in public art or buildings likely to define the collective identity of Egyptians in the future.(16) Ahmad Hussayn's Young Egypt Movement may have maintained Pharaonic visual elements longer, but it, too, increasingly blended in motifs from Arab and Islamic architecture and art.(17)

Primarily, Haykal's switch instanced the inner evolution of the post-traditional Muslim Egyptian intellectuals who had tried out Pharaonism in the 1920s. The Al-Siyasah litterateurs, backed by the Party of Liberal Constitutionalists, had not got enough back from Pharaonism, particularly for the needs of a new national literature. They might well abruptly turn their back on the whole enterprise, and move on to the Arab-Islamic community identification dominant in the 1930s and 1940s. In 1938 Muhammad Mahmud, liberal Prime Minister in three Egyptian governments, noted the residual admiration Egyptians retained for "the splendour of Pharaonic art". However, the Egyptians were "proud Arabs": Pharaonism could not constitute a real nationality because "a distinctive language" was a prerequisite that determined every nation, and the Pharaonic language had become extinct millennia before. (18)

Wide-ranging —- though not evenly deep —- exposure to Western history and thought, within a context of imperialism, had led various Egyptian intellectuals to three perceptions of antiquity in the 1920s. One stance imaged that Pharaonic culture had stimulated the birth of European culture (Greece) in antiquity, and depicted them as blending into a higher stage through Mediterranean interactions. Haykal very occasionally harmonized his components like that; Taha Husayan would pay more and more lip-service to Mediterraneanism in order to carry Westernization forward in the 1930s amid Easternist, Arabist and Islamist attacks. However, Pharaonist anti-Westernism was much more common in the writings of Haykal and other Pharaonist particularists in the 1920s. In this second set of moods, Haykal asserted the superiority of ancient Egyptian civilization over the culture and thought of the modern as well as ancient West: he wanted Egyptian elements to be separate from those of the West in ancient and modern history. A third ultra-Westernist stance, that of Taha Hussein, denied that first Egypt and then Greece contributed to a joint Mediterranean civilization in antiquity because such Mediterraneanism could be applied to downgrade the uniqueness of Greek civilization and its necessity for Egypt —- and even open the way for a pan-"Easternism" like Haykal's that would thin out modern Egypt's links with the West. 19

Continuing Anti-Westernis m in Pharaonism in the 1930s

In 1933 the die-hard Pharaonist Tawfiq Al-Hakim (1902-1987) got snared in a controversy with Taha Husayn in Al-Zayyat's pan-Arab journal Al-Risalah. It underscored the persistence with which neo-Pharaonism focussed the resentments against the West felt by West-steeped Muslim Egyptian intellectuals. In one anti-Western twinge in the 1920s, Haykal had decided the Greek-speaking Ptolemies did not stand for synthesis after all: Cleopatra was not of pure Egyptian blood and her forebears had never sincerely worshipped the gods of the ancient Pharaohs. The capriciousness of Greece's

gods and their promotion of shortsighted hedonism was natural conditioning by Greece's mountains and valleys and the changeable weather those entailed. In contrast, the year-round bountiful succulence of the Valley of the Nile with its ever-clear skies made Egyptians reflect on holy things and long-term Eternity: the eternity of the Valley cast its tranquility over the brows of all the Egyptian gods, including that of evil, and indeed those of all Egyptians depicted in Pharaonic art.(20) Al-Hakim in 1933 now developed Haykal's old dichotomizations of Egyptian and Greek geographical environments, spirituality versus materialism and of Pharaonic and Greek arts.

Al-Hakim reapplied this geographical determinism of 1920s particularism as much against Westerners and their civilization as against the classical Arabs. His 1933 open letter to Taha Hussein denounced those Arabs' culture for having almost suffocated Egypt's independent Pharaonic personality: he demanded that Egyptian writers henceforth balance Egyptian against classicist Arab elements in high literature.(21) But he characterized ancient Greeks and the (classical) Arabs in comparable ways. In the 1920s, various Egyptian modernists, including Haykal, had spasmodically stressed the barrenness of the Arabian peninsula, and the nomadism it imposed on the early Arab nation, as a conditioning that limited Arab traits and cultural creativity elsewhere even in later periods.(22) In his letter to Taha Hussein, Al-Hakim, too, contended that long after their conquests had carried them far beyond their formative peninsula of origin, the Arabs could only superficially assimilate the advanced civilizations that they conquered.(23) But Al-Hakim also depicted the Greeks' barren geographical environment, too, as having permanently limited Greek personality and insights, even after they expanded over a far-flung Hellenistic world. Bountiful Egypt and India freed their peoples to seek spiritual meaning in the universe. In contrast, the Greeks' barren land, like the desert that formed the Arabs, "compelled that nation to struggle for survival, to pursue Matter, conquest after conquest and wandering throughout the lands of the East and the West". The materialist Arab-like Greeks therefore always lacked the "sense of stability in the land, that inspires thought of what lies beyond the land and beyond this life". Although he made a patronizing exception of the Parthenon frieze, Al-Hakim dismissed most Greek art as dominated by "Humanism." "Life" and Matter to the exclusion of the Soul, Spirit and transcendent eternity that Pharaonic art and architecture explored. Ignoring the Islamic ethos that structured it, he likened Arab art to classical Greek art as both non-spiritual and non-religious, delighting in visual beauty to compensate for deprivation in the two barren lands of origin.(24)

Taha Hussein had offered Egyptians stilted Arabic versions of ancient Greek dramatic poetry: for him, some Graeco-Roman aesthetic elements and concepts were indispensable to Egypt's new Arabic literature, as bases for creative culture and thought anywhere. Although he stimulated here by ancient Greek writers, Al-Hakim in contrast in the 1930s announced his intention to create a new Egyptian Arabic drama drawing its style from the ancient Egyptian Book of the Dead and other religious papyri.(25) In 1933 he contrasted ancient Greece's obsession with fates in this life against the Egyptians' Pharaonic drive to pass beyond Time and Place to the Eternal.(26) His rejection of the West, if contained within genres of literature and art, would have permitted sweeping Westernization in other spheres. But in his letter to Taha Hussein, Al-Hakim dismissed the general body of Western culture as limited because the ancient Greeks had built a coarse materialism into its formative period. Asiatic elements derived from India in early Greek paganism —- notably Dionysus, god of ecstasy and the Spirit —- had offered a potential for spirituality, but Aristotle's logic excised it forever from Western thought. Since Greece and the ultra-materialistic modern West even more (and the classical Arabs) had failed to synthesize Matter and Spirit, Egypt might do so, drawing on Pharaonic religion and Rabindranath Tagore's sense of divine forces immanent in Nature and extending beyond this Universe.(27)

If al-Hakim's Pharaonist characterizations of Egyptian history in 1933 cleared away some Arab-Islamic disincentives to self-

Westernization, his Pharaonism threw up others in the psyches of precisely those who had been most exposed to Western culture. In the previous decade, various Al-Siyasah intellectuals had vented ill feeling towards the West through both neo-Pharaonism and pro-Hindu pan-Easternism, simultaneously. Al-Hakim in 1933 again combined both means to express counter-disdain or hostility against Western civilization and materialism and contemporary eminent European writers, such as Paul Valery. Like Haykal and Al-Siyasat Al-Usbu'iyyah's interest in the 1920s in Tagore and even in classical Sanskrit literature, Al-Hakim in the 1930s respected the ancient Sanskrit drama and its non-Muslim religious origins on the banks of the Ganges, although, like Greek drama, it originated from the Pharaonic priests' ritual instruction for the dead.(28) If Sanskrit literature was one supra-Muslim Eastern influence on his own Arabic drama, Al-Hakim also drew for ideas for a new Egyptian drama in Arabic on Muslim Persian writers like Firdawsi (c. 935 A.D.-c. 1026) who, however, often reworked pre-Islamic Iranian themes.(29) The West-diluting Easternist impulse also increasingly fostered his borrowing from ethnicizing classical Arab materials.

Al-Hakim in 1933 was differentiating himself not just from ancient Greece but also from modern French writers who cherished Greek elements as the origin of French and modern Western civilization (Valery). In patronizing ancient Greece, he was vomiting out the Graecophile French literature and thought in which he had been steeped in Paris.(30) He was claustrophobically close in his attitudes to the materialist West that he berated and patronized. His spurious "Pharaonic" spiritualism only boiled down to a vicarious immortality for individuals in the eternal Egyptian nation or homeland akin to post-Christian nationalist ideologies in Europe.

Taha Hussein: Departicularizing Arabism Open to West.

Taha Hussein's razor-like refutation of Al-Hakim dismissed Pharaonic thought and literature as irretrievably lost and extinct. It defended against Al-Hakim and other Pharaonists both (a) the unique creativity of the ancient Greeks and the overall Western civilization they will always define and (b) the classical Arabs whose language patterns and literature inherently had to have centrality for every generation of Arabic-speaking Muslim Egyptians. Against Al-Hakim (and by implication others like Haykal in the 1920s who exalted Pharaonic Egypt over Greece/the West in thought and culture), Taha Hussein identified the Greeks as "the ones who produced the most developed heritage in literature, art and philosophy in antiquity". He repeatedly stressed the "spirituality" of Greek writers from Homer onwards, but especially of such philosophers as Socrates and Plato: the Greeks had synthesized spirit and matter in a way that could still meet the needs of such Egyptian intellectuals as Al-Hakim in the twentieth century. Taha Hussein feared that neo-Pharaonist, pan-Eastern and neo-Islamist litterateurs had successfully stigmatized the Greeks, and post-Reformation Westerners who revived and developed their heritage, as "materialist" among educated Egyptians. Al-Hakim's reading of a West-downgrading spiritualism back into Pharaonic art and architecture was likewise "shared by many [Egyptians] with European education/culture". Neo-Pharaonist "writers, poets and artists" such as Al-Hakim dreamt up ancient Egyptian worldviews with a spirituality alternative to the West "as a basis for our modern Egyptian literature". They could not reconstruct a philosophy from the fragmentary extinct Pharaonic culture, of which only art and architecture had survived relatively intact. (31)

In his preceding open letter, Al-Hakim had praised Ahmad Lutfi Al-Sayyid, Taha Hussein, and Ahmad Amin (1886-1954) for developing distinctive Egyptian vocabulary, styles and subjects and concepts, because that broke the "suffocating" grip that the classical Arabs' literature and thought hitherto had had on writing in Egypt. Al-Hakim now wanted alleged Pharaonic elements to aid a further stage of much more far-reaching Egyptian "independence" in literature.(32) Egyptian writers in Arabic, Taha Hussein retorted, could never base "our new literature" on "the life and intellectual civilization —-if it merits that name —- of ancient Egypt", at expense of the classical Arabs' civilization,

simply because it now was impossible to ascertain what the lost world view and literature of the ancient Egyptians had been. While opting for the literatures of the classical Arabs and Europe, he did note that "the [ancient] Egyptians have their art" —- the only flicker of appreciation in all his 1933 attempt to excise things Pharaonic once and for good from creative literature and intellectual life.(33)

Taha Hussein was both (a) acculturated and committed to Europe's cultures and patterns of life and (b) a diluted neo-classicist stylist in Arabic, steeped in the high literature of the classical Arabs since his ambivalent youthful studies at al-Azhar. Al-Hakim in 1933 was trying to shrink the scope in Egypt's Arabic literature for both components in Taha Hussein's dual personality: Taha Hussein's predictable counter-assault against Pharaonism blended secular-Western and Arab literary and ideological elements. To cite one instance, the humanist Taha Hussein cherished Islam as an expression of Arab creativity rather than God. The Arab element inherently comes to the Egyptians "from the language, the religion, and from the civilization" so that

"We will never be able to free ourselves from it no matter how hard we try, nor weaken it, or lessen its influence on our life, because it has mingled with this life to an extent that has made it a precondition of its personality so that all that is intended to damage [Arabness] damages this life and obliterates [our] personality. Do not say that this is a foreign element. The classical Arabic language is not a foreign language but rather our language that is nearer to us one thousand and one times than the tongue of the ancient Egyptians. The same could be said of religion, the same of literature".(34)

Pharaonists like Haykal in the 1920s, and Al-Hakim in the 1930s, sometimes argued that classical Arabic literature had not even translated genres found in Europe's classical literatures (epic, drama).(35) In his 1933 reply to Al-Hakim, Taha Hussein compared the classical Arabs favorably with the ancient Greeks and Romans. Like the Romans, the Arabs early became pupils of the Greeks in literature, art and philosophy, but they surpassed the Romans in that they already had their own "distinguished" native literature before they encountered Greek culture and thought: the Arabs' swift development of Islamic Law was like the Roman legal achievement. Greek high literature could be argued to be superior to classical Arabic literature but the two characterized very different environments, and could not fairly be compared.(36)

The 19th century Aryanist racist Renan (1823-1892) depicted the Semites, especially Arabs, as congenitally inferior in thought and culture to the Aryan Mind, and praised ancient Egypt as non-Semitic. In the 1920s some neo-Pharaonist authors had taken up Renan's theme, tending to ascribe creativity in Arabic literature and Islamic civilization to the non-Arab peoples whom the Arabs conquered and ruled.(37) But Taha Hussein now, in 1933, defended the classical Arabs' roles as patrons of literature and the arts in the states they conquered as creative and Greek-like:

"The role of the Arabs in art, literature and philosophy after the first 'Abbasid age is like that of the Greeks in respect to all these things after Alexander's invasion of the East. They inspired and aroused activity, gave impetus to productiveness, offered their language as a vehicle of all that that diversity of intelligences and talents could produce".

Taha Hussein berated Al-Hakim and similar local writers for parroting unfair criticisms of the classical Arabs by "a group among the Orientalists" that included Renan and Dozy.(38) In the Paris Journal des Debats in 1883, Jamal Al-Din Al-Afghani had skilfully shredded Renan's racism, listing contributions by racial Arabs and related Christian Syriac Semites to sciences, philosophy and other aspects of classical Islamic civilization that Renan attributed solely to Aryans or other non-Semites. Indeed, Al-Afghani pointed forward to his disciple Al-Nadim's theme a decade later that language alone determined Arab, or any other, nationality, assimilating diverse racial origins.(39) At the time that Taha Hussein wrote his reply, such characterization of the classical Islamic past was being applied by the early radical pan-Arab Al-Zayyat, to nullify the particularist thesis that Arabic-speaking Egyptians had a Pharaonic racial origin and hence were non-Arab. Taha Hussein still retained a quasi-particularist sense that there

had been plural —- and increasingly sovereign —- Islamic nations, while recognising special roles for the Arab Muslims in classical Islam.(40) While Taha Hussein did not write of an incorporative unitary Arab nation in classical Islam or the present, he fostered its acceptance by characterizing the supra-Egyptian classical Arabs and their literature as a core component in Egyptian personality.

The 1933 controversy between Taha Hussein and Al-Hakim, then, showed that some Pharaonism could break Westernizing impulses among intellectuals, but also that some commitment to Arab-Islamic heritage could fit in with further —- sectionalized —- self-Westernization. Taha Hussein characterized the classical Arabs as having creatively borrowed from Western civilization's Greek core in their heyday: such symbiosis should recur in the twentieth century.

The Arabo-Islamization of Tawfiq Al-Hakim

Pan-Easternism, including identification with India and Hindus, was to continue into the 1940s as a facet of reaction against the West by precisely those elite Muslim Egyptians most steeped in Western culture. In 1926, a visit by Tagore to Egypt had triggered proto-pan-Arabism within wide Easternism, in Haykal and the Al-Siyasah writers. (41) Taha Hussein was desperately intent in his 1938 The Future of Culture in Egypt to discredit elite scientists and academics who dichotomized spiritual East and materialist West: "they would be the last to ... live like the Chinese or the Hindus" (=al-Hakim! Haykal!) but they demoralized the secular-educated youth, leading them "away from the European civilization which they know toward the Eastern civilization they do not know".(42) In a more qualified way than Haykal, Al-Hakim also illustrated a common sequence of never-completed disengagement from the West. In stage one Pharaonism and Easternism serve as the initial rallying points for Egyptians whom acculturation, and the Western disdain it relayed, jarred: these ill-defined non-Islamic idioms of protest did not yet require Islamist repudiation of Western secular values. Yet the West's own Islamophobia helped prod the most West-shaped intellectuals to learn more about an Islam in which they lacked basic grounding: so that in stage two radical-sounding Islamist postures become part of the stand against the West. As with Haykal, Al-Hakim's compound acculturation opened him to more than the secularism of the West: each could voice a degree of respect for Jesus —- and indeed Christian beliefs about him —- aberrant for orthodox Islam.(43) But both Al-Hakim and Haykal more and more saw this persistent Christian dimension in the West as fueling neo-Crusaderist hatred or violence against Muslims there, even among writers begat by the Enlightenment. Too many anti-clerical European secularists only mutated the old hate against Arabs and Islam.(44)

In 1933, Tawfiq al-Hakim wanted to distinguish true Egyptian from classical Arab elements, and to excise or balance the latter. Yet he was already turning to the uniquely muscular and comic prose of the 'Iraqi polymath and rationalist theologian Al-Jahiz (776-868/869).(45) who had attracted Haykal in the 1920s. Al-Hakim found in al-Jahiz passages very close to dramatic dialogue that reminded him of the comedies of Alfred de Musset: he felt the impulse to extract such never-matured "elements" for drama in Arabic literature and construct from them a Western-style drama. He wrote a play Al-Qiran set in the court of the 'Iraqi Caliph Harun al-Rashid (r. 746 - 801): it was performed in January 1938 on the occasion of the wedding of King Faruq (cultural pan-Arabization of public life).(46)

Anti-Imperialism.

As early as the mid-1920s, al-Hakim was shocked by the hostility to Islam vented in Voltaire's play Fanatisme ou Mahomet le prophete. Al-Hakim duly turned his West-derived genre of the drama to refute such denigration in his 1936 play Muhammad. This made the life of Muhammad pass in ninety-five fast-paced scenes that recast into modernized dialogue slabs of material from the classical Arab biographies.(47) Al-Hakim was responding at least artistically to the element of the miraculous in Muhammad's life.48 Thus, Al-Hakim sometimes shared the acculturated-apologetic Muslim Egyptian sense that Europe's secularoid positivist tradition was as hostile as its clerical Christian stream to Islam and Muslims. In such moods,

like Mustafa Kamil before 1908 or like Haykal, he rallied to an extra-Egyptian or deterritorialized Islam —- religion and a bloc of religious states —-as the identity with which to face the hostile West. Western imperialism fueled his transition from Pharaonist to a more Arabo-Islamist criticism of the West that accelerated in the 1940s. He voiced anger that "wherever the rays of the sun fall you will find there a Western flag and imperialist ambitions!"(49)

Western Science Critiqued.

Al-Hakim's earlier Pharaonism, though denouncing the West, had tacitly maintained certain Western materialist assumptions. Now his new Arab-Islamic posture critiqued Western science. The Qur'an was right that "the Spirit is a matter appertaining to [or: that comes by command of] my Lord: you have only been given a little knowledge about it" [Qur'an, 17: 85]. Modern science's attempts to create artificial life were vain because the Spirit was a latent intelligent quantity additional to the mere mechanical biological life that was all most scientists understood. Yet, with a duality typical of acculturated Muslim Egyptian intellectuals, Al-Hakim's attack on the West in the aspect of its scientific endeavors incorporated elements from it. He highlighted the less materialist Einstein, whose acceptance of a "religious vision" of the Universe as a "source" of scientific endeavor held out hope for Tawfiq that a further stage of "science's progress" could help "us tomorrow ... to become firmly anchored in religion".(50) In a post-World War II blast, he assailed the West for demanding at the UN equal rights for the women of other countries while its own women's personal and property rights lagged behind those of Eastern women: Islam's understanding of democracy could teach the West how to correct its corruptness, if only it would admit its need for correction.(51)

In this twinge, Al-Hakim transferred himself to one of the most long-standing, politicized and spiritually violent fronts of Muslim Egyptian apologetics: the comparative statuses of women in the West and in Islam.

The Significance For Post-1952 Pan-Arabism.

Pre-1952 neo-Pharaonism was, in most of its tenets, the opposite of the Arab-Islamic identification that Nasser was to heighten into Egypt's official messianism. The acculturated intellectuals' rejection from 1930 of neo-Pharaonist tenets that racial and territorial continuity framed peoplehood was a key step towards the Nasserite pan-Arabs' concept that language on its own determines nationality, and can incorporate races. On the more symbiotic side, neo-Pharaonism, in exalting Pharaonic institutions, spirituality and aesthetic achievements, denied the title of Westerners to color the intimate psyches of Egyptians: this did help prepare the way for the Islam-tinged pan-Arab anti-imperialism voiced under Nasser. After 1952, rather different class strata took up the motifs of the old liberal intellectuals to promote new interests —- yet with continuities. As in Nasserite Arabism, the anaemic Islam to which the acculturated intellectuals rallied from two decades earlier in face of the West was qualified and diluted, or balanced by the other West-derived elements they frankly kept up. With Taha Hussein, the Islam that rules out Pharaonism is a human heritage to be affectionately contained at the very time it is preserved. Maybe Al-Zayyat was the most genuinely religious in the group as he barred the Pharaohs' pagan ethos, yet for him too whole sectors of the West's literary sensibility had to be synthesised into the classical Arabs' styles for a new literature viable within modernity. In this literary clique, Al-Zayyat most denounced the ancient Egyptian ruling class as social oppressors who cracked the Pharaonic whip. He voiced ever-sharpening anger in the lead-up to 1952 at landlord oppression against the peasantry: but warned villagers who had heard tell of Communism of its designs on their Islamic family life.(52) Al-Zayyat here prefigured Nasser's path to those wide land redistributions that would still keep up an image of continuity with the Arabo-Islamic past. Yet Al-Hakim's (and the younger Haykal's) neo-Pharaonism also contributed to Nasser's later secularization of pan-Arabism in, for instance, choosing Nehru and Hindu India over a Pakistan that evoked pan-Islam.

Acknowledgement: This essay was kindly edited by Mr Geoffrey Jukes of the Department of International Relations at Australian National University.

1. Charles D. Smith, personal letter 30 July 1982 and his Islam and the Search for Social Order in Modern Egypt: A Biography of Muhammad Husayn Haykal (New York: SUNY 1983) pp. 90-1, 97-9; also his “Muhammad Hussein Haykal: An Intellectual and Political Biography” (Michigan University, Unpublished PhD Dissertation, 1968) pp. 67-68, 244-6. Cf Israel Gershoni and James P. Jankowski, Egypt, Islam and the Arabs: the Search for Egyptian Nationhood 1900-1930 (New York: OUP 1986) pp. 271, 166-7, 170, 89; and the precursor formulation of Marcel Colombe, L’Evolution de l’Egypte 1924-1950 (Paris: G.P. Maisonneuve 1951) p.124. Pan-Arabs had first denounced neo-Pharaonism as a ploy to remove Islam and Westernize: Dr Yusuf Haykal (Palestinian), Nahw Al-Wahda Al-’Arabiyyah (Cairo: 2nd ed, Dar al-Ma’arif 1945) p. 27.
2. “N.Y.” (=Anton Zakari, a Copt), Tutankhamen, Muharrir Misr Al-Azim (Cairo: Maktabat Zaydan c. 1926) pp. 215, 255, 189.
3. Taha Hussein, “To the Writer Tawfiq Al-Hakim From Dr Taha Hussein,” Al-Risalah, 15 June 1933 p. 7; Al-Zayyat, “Pharaonists and Arabists” written for Al-Risalah on 1 October 1933, reprinted in his Wahy Al-Risalah (Cairo: Dar Nahdat Misri 1953-1966) v. 1 p. 51. Alarmed that educated Egyptians were accepting that little survived, Hasan Subhi countered with “On Ancient Egyptian Literature: The Genres of Pharaonic Poetry”, Al-Risalah, 1 August 1933.
4. In 1937, Haykal reviewed in retrospect the crumbling of his neo-Pharaonism: “I found that time and mental inertia had severed the bonds between us and that age... Our Islamic period is the only seed that grows and fructifies”. Quoted in Nadav Safran, “Egypt” in Search of Political Community (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1961) p. 175.
5. Taha Hussein, 1933: 6-7.
6. M.’.M. “[Neo-]Pharaonic Literature: Where Lies the Means to Attain it and the Pathway to Bring it About?”, Al-Siyasat Al-Usbu’.iyyah, 7 September 1929 p. 11. Typically of the Al-Siyasah school, M.’.M’s drive for an “authentic [neo-] Pharaonic fiction” was somewhat patterned by West European high literatures: he held up as a model “the immortal play La Foi” (1909) by the eminent Academia Francoise social-realist campaigner-playwright Eugene Brieux (1858-1932). Brieux had come to Egypt to meticulously study the setting, and the ancient lifestyle. Ibid. La Foi made a qualified plea for religious faith: John Gassner and Edward Quinn, The Reader’s Encyclopaedia of World Drama (London: Methuen 1970) pp. 86-7
7. Haykal, “Abis,” Al-Siyasah, 11 March 1925, reprinted in Fi Awqat al-Faragh (Cairo: Al-’Asriyyah, 1925) pp. 286-8.
8. “The Statue ‘The Revival of Egypt,” Ruz al-Yusuf, 30 December 1926 p. 2.
9. Mayy (Syro-Egyptian half-feminist), “A Glance at Mukhtar’s Art,” Al-Siyasat Al-Usbu’iyyah, 13 November 1926. For the party-political context of this sculpture, Gershoni and Jankowski, Egypt, Islam and the Arabs, pp. 186-188.
10. Al-Risalah, 1 October 1933 pp. 35-6.
11. Hussein Shawqi, “Does Egypt Have a Style?” Al-Risalah, 30 April 1934 p. 730.
12. Muhammad Muhammad Husayn, Al-Ittijahat al-Wataniyyah fil-Adab al-Mu’asir, v. 2 (Beirut: Dar Al-Irshad 1970) p. 173.
13. Charles D. Smith, Islam and the Search, p. 85.
14. Husayn, Ittijahat, pp. 173 and 161-3 with the context of other repudiations by jurist’ Abd Al-Raziq Al-Sanhuri and Muhammad Ali Allubah of isolationist territorial nationalism around that time. Both ‘Allubah and al-Sanhuri contributed to Al- Siyasah. Egyptian Pan-Arab ideologues in the 1950s and 1960s valued a stride towards post-1952 Nasserite Arabism in Haykal’s statements in the 1930s that Islamic history now had to motivate modernization. Antoine Wessels, A Modern Arabic Biography of Muhammad: A Critical Study of Muhammad Hussein Haykal’s ‘Hayat Muhammad’ (Leiden: Brill 1972) p. 42.
15. Smith 1983: p. 85.
16. In one large canvas in 1919, Naji depicted the rising of the cortege of Isis as a symbol of Egypt’s uprising for independence: it came to be hung in the Egyptian parliament. But in 1934, Naji painted a canvas on Arab medicine, pivoting around Ibn Sina (Avicenna), one in a set of three hung in the al-Muwasat hospital in Alexandria to represent the stages through which medicine passed in Egypt. Sa’d al-Khadim, al-Hayat Al-Sha’biyyah fi Rusum Naji, (Cairo: Dar al-Maëarif 1958) p. 30.

17. Ahmad Hussein's originally Pharaonist-parochialist Misr Al-Fatat movement came to encourage new painting by such youthful artists as Muhammad 'Izzat Mustafa that highlighted Arab and Islamic aspects of popular urban Egyptian life. A nationalist artist who celebrated the martyrdom of Taha 'Afifi during the "revolution of 1935," Mustafa "acts as an historian like Canaletto in his canvases of Arab, Eastern Egypt with her mosques". "Towards Reviving the Arts: Sculpture and Canvases and Ornament in [Current] Exhibitions of Egyptian Artists," Misr Al-Fatat, 17 April 1938.
18. Israel Gershoni, The Emergence of Pan-Arabism in Egypt (Tel Aviv University: Shiloh Centre 1981) pp. 59-60. Cf fn 33.
19. Assailing the Easternism of fellow Al-Siyasah intellectual Mahmud 'Azmi, Taha Hussein had refused to term the Mediterranean culture that 'Azmi evoked anything else than "Graeco-Roman Culture in Either its Ancient or Modern Age." Taha Hussein, Hadith Al-Arbi'a (Cairo: Dar al-Ma'arif 1960-1962) v. 3 pp. 136-7.
20. Haykal, Thawrat Al-Adab (Cairo: Mitba'at Misr 2nd ed. nd) pp. 197-198.
21. Al-Hakim, "To Dr Taha Husayn From the Writer Tawfiq al-Hakim," Al-Risalah, 1 June 1933 p. 5.
22. Gershoni and Jankowski, Egypt, Islam and the Arabs, pp. 104-5.
23. Because they once had been deprived in their barren peninsula, the Arabs always remained intent only on "sensory pleasure and material things". The perpetually nomadic "Arabs passed by different civilizations, snatching off from horseback [only] their more readily enjoyable elements". Averse to structure, "they never translated a single epic or a single tragedy or a single story". Al-Hakim, 1933: 6, 7 cf. Gershoni and Jankowski p. 106.
24. Al-Hakim, 1933: 6.
25. Al-Hakim, Tahta Shams Al-Fikr (Maktabat Al-Adab nd) pp. 115-6. Al-Hakim's acculturated impulse to draw drama back to the chorus had the plays of Euripides as one catalyst. Yet that area of beauty in ancient Greek literature —-lyric, chorus, the religious dance that Nietzsche identified as the origin of the ancient Greek literature — - had been borrowed from ancient Pharaonic drama, which Al-Hakim now would tap directly. Scientific Western Egyptology again prodded acculturated neo-Pharaonism, here: shortly before, Al-Hakim had received from Etienne Drioton, a director of the Egyptian Service of Antiquities, a new precise translation of dialogue of some ancient Pharaonic heroes that set it out as an early form of (religious) drama. Ibid. Cf. E. Drioton, Le Theatre Egyptien, (Editions de la Revue du Caire 1942). Al-Hakim was also prodded by Herodotus: Al-Hakim, Taht Al-Misbah Al-Asghar (Cairo: Mitba'at Al- Tawakkul 1942) pp. 24-5.
26. Al-Hakim, Tahta Shams Al-Fikr, p. 108.
27. Al-Hakim, 1933: 6, 8.
28. Al-Hakim, Taht Al-Misbah Al-Asghar, pp. 177-180.
29. Al-Hakim reworked Firdawsi's account of Dustan and Rudabeh, kept apart from marrying by a feud between their two families. Firdawsi handled this theme 500 years before Shakespeare —- but concluded it happily when the forecast of astrologers that a great son would be born of the two lovers' union caused the King to relent. Art. "Firdawsi's Version of the Romeo and Juliet Theme" reprinted Taht Al-Misbah Al-Asghar, pp. 26-40.
30. As well as Greek literature, Al-Hakim cited Paul Valery's genuinely classicism-tinged French poetry for his generalization that ancient Greece (and its French successors) stood for intellect, logic and movement against spiritual Egypt's stillness. He argued this around Valery's "Cimetiere marin", a soliloquy on the theme of death, first published in 1920. Al-Hakim 1933: pp. 6, 5. In contrast, Taha Husayan in 1938 tried to fit Arabo-Islamic Egypt into Valery's classicist categories. Taha Husayan, The Future of Culture in Egypt, (tsd Sydney Glazer) (Washington: American Council of Learned Societies 1954) p. 10.
31. Taha Hussein933: 6-7.
32. Al-Hakim, 1933: 5.
33. Taha Hussein33: 7-8. Taha Husayan in 1938 again planned art as the aspect of ancient Egypt to be maintained in the coming new national culture: Future, p. 153.
34. Taha Hussein 9.

35. Haykal in 1925: authentic Arab writers, reluctant to innovate beyond jahili patterns, composed no sustained fiction or plays —- genres present in the Greek and Latin literature familiar in Egypt and other lands that the Arabs conquered. Haykal "The Arabs and Islamic Civilization,"(1925), reprinted Fi Awqat, pp. 387-8. Al- Hakim, 1933: classical Arab "prose and poetry are not based on structure: [they have] no epic stories or theatre —- it is only inlaid ornament to delight the senses."
36. Taha Hussein, 1933: 8.
37. See Gershoni and Jankowski pp. 102, 105 and 107-8.
38. Taha Hussein, 1933: 7-8.
39. Translation of al-Afghani's 1883 reply to Renan in the Journal des Debats in Nikki Keddie, An Islamic Response to Imperialism: Political and Religious Writings of Sayyid Jamal al-Din Al-Afghani (Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1968) pp. 181-187. Discussion of the controversy by Hourani, Arab Thought in the Liberal Age, pp. 120-3.
40. Eg. Taha Hussein, Future, pp. 5-6.
41. Haykal, "The Eastern Nations and their Moral Bonds," Al-Siyasat Al-Usbu'iyyah, 4 December 1926 p. 16.
42. Taha Hussein, Future, pp. 21-2.
43. In writing his biography of the Prophet, Hayat Muhammad, (serialized 1932; published in book form 1935) Haykal —-at least aesthetically —- somewhat responded to the "beautiful [concept] of the offering of Christ's blood for the sin of his brothers, the children of men." Wessels, A Modern Arabic Biography of Muhammad p. 221. Al-Hakim wrote of the optimism and idealism of nations in their youth, reflected in their art, and unenthusiastically noted that life and time forced nations and people to submit to "reality" and "contentment" in place of aspiration, producing realist art. "Idealism first then the reality, Jesus and then Muhammad ... Even the religions submit to this law ...Nay, are not religions before everything another deep expression of the emotions in the soul of humanity!" Al-Hakim, Taht Al-Misbah al-Asghar (Cairo: Mitba'at al-Tawakkul1942), pp, 191-195
44. For Haykal's growing sense of this in the 1930s see Safran Egypt in Search pp. 172-173.
45. Al-Hakim, "Some Literature of al-Jahiz", Al-Risalah, 15 June 1933, pp.15-16.
46. Al-Hakim, Taht al-Misbah al-Asghar, pp. 140-150. In the 1940s al-Hakim described Al-Jahiz, "although more than a thousand years have passed since his death", as "the direct master of most of the men-of-letters in contemporary Arabic literature" because he preferred innovation and functional expression of real content, over stylistic ornamentation. Al-Jahiz would have blessed the new style in Egypt's Arabic literature —- a remark al-Hakim lanced at the neo-classicists. Al-Hakim, Fann Al-Adab, (Cairo: Maktabat al-'Adab 1952) pp. 32-3.
47. Wessels, A Modern Arabic Biography, pp. 10-11.
48. Ibid, pp. 13, 12.
49. Al-Hakim, Fann Al-Adab, pp. 118-119.
50. Ibid, pp. 102-5.
51. Ibid, pp. 121-122 Traditionally, the French civil code had required a married woman to "have the signature of her husband in order to withdraw money from a bank, resort to legal actions, mortgage etc. It was only in 1961 that the French government and National Assembly granted married women the right to manage and dispose of their own separate property —- with resistant amendments from the Senate. "La Reforme des Regimes Matrimoniaux: la Senat demande que les biens propres de la femme soient geres par le mari", Le Monde, 6 May 1961 p. 7.
52. See, for instance, Al-Zayyat "Islam and the Destructive Ideologies", written for Al Risalah, 13 March 1950; Wahy, v. 3 p. 188. His (neo-classical as well as populist) attack on the Egyptian and 'Iraqi supporters of Soviet Russia compared them to ancient Iranian and Isma'ili insurgents who tried to destroy the classical Arab Sunni Islam and its family units earlier. His sources here were Al-Shahristani (1089-1153) and Ibn Taymiyyah (1263-1328). Ibid.

Two Approaches of Pleasure: Coleridge and Roland Barthes Compared

Bassam Quttous *

Abstract

This paper attempts to examine two critical-textual approaches which deal with the term "pleasure": that of Coleridge (1772-1834) as illustrated in his Biographia Literaria, and that of Roland Barthes (1915-1980) in his Le plaisir du Texte (translated by Richard Miller as The Pleasure of the Text, 1975). These two works have provided important critical veiws for the analysis of text in the field of pleasure . It has been argued that one of the marks which distinguishes Coleridge's theory comes from his remarkable vision and his interpretative skills, which involves tacit and intuitive procedures which have proved their significance to the development of a concept of pleasure. Barthes's theory of pleasure is important because it refers to many epistemological resources and enlist textual strategies for approaching literary text with an embracing awareness of complexities of reading.

Aristotle's Cathartic Pleasure

The concept of the pleasure is, of course, classical. What is new is its connection with text. The point to be mentioned now is that "pleasure" and "unpleasure" are a complicated binomial pair that arises in the course of activities which are directed to other ends. I. A. Richards remarkes: "the old controversies as to whether pleasure is the goal of all striving or whether avoidance of unpleasure the starting-point, are thus escaped".(1)

We have to return to Catharsis where Aristotle emphasizes the state of the viewer of a tragedy and the liberation of his mind as its goal. The reception of the classical doctrine of Cathartic pleasure generally had its psychological side in view. The neglected communicative side must therefore be traced within rhetorical tradition.(2)

A key passage in Aristotle's Poetics, which was to play a significant role in the history of its reception, is the fourth chapter in which the reason for the pleasure taken in the portrayal of ugly objects is discussed. According to H. R. Jauss, Aristotle traces this enjoyment to a twofold root of the pleasure in imitation: it may be due to the admiration of a perfect technique of imitation and, also, to the pleasure that derives from recognizing the model in the imitation.(3)

A second event of considerable importance for the crystallization and self-assertion of aesthetics is the Augustinian distinction between Use and Enjoyment. Augustine draws a sharp line between the virtuous sensual pleasure, which is solely directed toward God, and the bad, which

* Professor of Modern Literary Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Kuwait University.

turns away toward the world.(4)

It has been much disputed whether the business of poetry be to please or to instruct. The poet and critic, Horace said "poets wish either to instruct or to delight or to combine the two". Boileau advised poets to "Join the solid with the agreeable." According to Rapin it is only for the purpose of being useful that poetry ought to be agreeable, pleasure is only a means which she uses for the end of profit.(5)

Dryden, modest and penetrating in his fashion, was "satisfied if it cause(s) delight: for delight is the chief, if not only, end of poetry: instruction can be admitted but in the second place, for poetry only instructs as it delights".(6)

Still, it must be acknowledged that our familiar distinction between pleasure and unpleasure is not easy, because of many reasons. One of these reasons is that pleasure is a highly variable thing. As a matter of fact a poem which gives me pleasure for a while may become less pleasurable as time passes. Hence we accept Coleridge's idea that it is not the poem which we read, but that to which we return with the greatest pleasure, that possesses the genuine power, and claims the name of "essential poetry."(7) Another reason is the variety of the sources of pleasure and varied definitions given to them by psychology, literary criticism, and aesthetics. Pleasure may be defined as a sexual entity,8 but even on this level, Hopes still believes that: "The appetite which men call lust ... is a sensual pleasure, but not only that: there is in it also delight of the mind: for it consists of two appetites together, to please, and to be pleased, and the pleasure or joy of the mind consisting in the imagination of the power they have so much to please."9

Coleridge: Pleasure as a gift of imagination

Coleridge is best known for three poems: "The Rime of the Ancient mariner," "Kubla Khan," and "Christable." For his book on criticism: Biographia Literaria, many have adjudged Coleridge as one of the greatest critics. In this critical work, Coleridge developed aesthetic theory which he had intended to be the introduction to a major philosophical opus that was never in fact realized.(10)

Biographia Literaria, most famous of Coleridge's writings, examines the nature of poetic creation and focuses on the relationship between emotion and intellect, in a theory of the imagination. His theory of imagination occupies a prominent position in his theoretical view. It contains notions of creation that entails pleasure. Coleridge's other great achievement is his Shakespearean criticism, which is never published in English, though. It survives in marginalia and transcribed reports in lectures. Coleridge's critical theory allows a more sustained analysis of the plays that did the writing of his eighteenth century predecessors.(11) This paper will try to shed light on his theory of Imagination because the goal of his theory was to study Imagination as a basic form of creation.

According to Coleridge the main aim of poetry is pleasure. Coleridge himself, at the very beginning of the Biographia, raises the question of poetic diction as the main point which he had in view but despite all its gaps and all its lapses, the whole book is among the few which constitute a source book of criticism.(12)

Although Coleridge acknowledged his debt to German philosophers such as Kant and Schelling, he developed their theories and transformed them to be a part of his field. It is hard to believe that he had plagiarized their theories, as it was claimed.(13)

Coleridge always sought to distinguish between two kinds of imagination: the primary and the secondary. He said:

The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate, or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.(14)

It is clear that Coleridge describes two

kinds of imagination. The primary is the agent of perception which relays the details of experience, while the secondary imagination, on the other hand, is the creative motor of art in the more usual sense, operating in a similar manner to the primary, but within the framework of consciousness and will. According to Nigel Leask, the major claims mode by Schelling for the importance of imagination at the climax of his Transcendenlaten Idealismus were the basis of Coleridge's attempt to work out a metaphysical foundation and rationale for his theory of imagination in chapters 12 and 13 in the Biographia. The link (in both writers) between philosophical intuition and aesthetic imagination was important as a transposition from a ratiocinative discourse to an existential, "grounding," of the system as a whole. The movement from philosophy to art preserved the metaphysician from speculative hubris and reintegrated the speculative intellect within a community in which the idea could find its fulfillment.(15)

According to Coleridge, Fancy, on the contrary, has no other counters

to play with but fixities and definites. Fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space, and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will which we express by the word choice. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready-made from the law of association.(16)

It is quite impossible to separate Coleridge's understanding from Schelling's rhetorical question, because Coleridge's chapter 13 definition of secondary imagination, goes thus: "ëIt dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create' is the answer of Schelling's rhetorical question."(17)

Coleridge's acknowledgment of the power of the secondary imagination led him to discover the elements of a poem and the purposes of poetry, and one of the preeminent purposes is to provide pleasure through the medium of beauty. He states that: " Pleasure and that of the highest and most permanent kind, may result from the attainment of the end, but it is not itself the immediate end."(18)

The way in which the term ëpleasure' shifts about in various epistemological fields is notorious as a source of confusion. It would be convenient if it could be kept for languages "poeticness" (poetical literatur nost*) at least for this context. Here it is good to refresh reader's memory that the Moscow Linguistic School proceeds from the assumption that poetry is language in its aesthetic function.(19)

Coleridge concluded this long before the Russian critic Mikhail Bakhtin (1895-1975), who based on his involvment in the poeticness of prose,(20) said:

A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure, not truth, and from all other species (having this object in common with it). It is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part.(21)

The communication of pleasure, for Coleridge, is the immediate object of a work not metrically composed, and that object may have been to a high degree attained in novels and romances. Coleridge pondered: "would then the mere super-addition of metre, with or without rhyme, entitle these to the name of poem?".(22)

It is obvious that Coleridge concentrates on the role of language in creating not only pleasure but also "poeticness". According to Coleridge "A poem contains the same elements as a prose composition, the difference therefore must consist in different combinations of them, in consequence of a different object being proposed. According to the difference of the object will be the difference of the combination."(23)

We may conclude that Coleridge introduced an earlier interpretation of ëpoeticness' before the Russian formalists, when he discussed the writings of Plato and others. He declared that the writings of Plato and Bishop Tayler, and the Theoria sacra of Burnet, furnish undeniable proofs that poetry of the highest kind may exist without prosody and even without the contra-distinguishing objects of a poem.(24) Coleridge made an attempt to probe the "expressionistic effectiveness" of language in terms of his awareness that language is the most important touchstone in demonstrating

ëpoeticness' and the rhyme and alliteration (the old tropes in rhetoric) are not necessary conditions for realizing it.

So he did not hesitate to describe the first chapter of Isaiah as poetry in the most emphatic sense, yet it would be not less irrational than strange to assert that pleasure, and not truth, was the immediate purpose of the prophet.(25)

Admittedly pleasure, as a rod, is not enough to explain the difference between poetry and science. The sources of pleasure in literary discourse can be defined as matters of communicative capacity, which offers readers a chance to use a fuller range of their abilities than in non-literary texts .

Achieving pleasure could be ascribed to a number of stylistic aspects: irony, deviation, parallelism, binary opposition, etc. As a matter of fact, pleasure can be available in other genres: fiction and prose verse. Actually, each has its own specific goal, and poetry as an aesthetic, linguistic, and social activity, has many goals; the major goal, perhaps, is to achieve pleasure.

Two artistic values of Coleridge's interpretation could be noted:

1 - he went beyond the artistic principles of 17th and 18th century poets, who infused their writings with moral and religious messages.

2 - he surpassed such theorists as David Hame (1711-1776), who could not distinguish between the arts and the useful.

Barthes's Theory of Pleasure

To make a viable interpretation of Barthes's theory of pleasure, the reader needs to know the epistemological process of his thought, which falls into four categories:

1- Psychological resource, which refers to Freud and Jung.

2- Saussurean Linguistics, which laid the foundation of language, studies.

3- Lacanian Psychology and Linguistics, especially his theory of "the mirror stage".

4- Structural Linguistics as developed in the period during which he had relationships with other structuralists, such as Claude Levi Strauss and Michel Foucault. These four resources must be noted, because they are all rooted in psychoanalytic method as well as in the linguistic model of De Saussare.

Language and desire

Freud, (1856-1939) maintains that desire is biological, driven by a sexual force, and that the healthy human eventually grows toward psychic unity. By contrast, Lacan (1901-1981) sees desire as a drive for an ontological unity, which can never be achieved because of a psychic split resulting first from the mirror stage (the individual subject's primal encounter with a mirror, which precipitates the I in primordial form), and then the Oedipal phase (characterized by the male subject's desire for the tabooed mother).(26)

It should be noted that Freud's thoughts of unconscious are developed by Jacques Lacan in another format. First: in Freud's view the repressed unconscious was inaccessible to consciousness except indirectly through parapraxes (slips of tongue or pen, errors of memory and so on, dreams, neurotic symptoms, and jokes). He understood that each of these mental phenomena is as a compromise formation between an unconscious impulse or desire and a conscious or unconscious attempt to defend against, to deny that impulse.27 Second: Lacan's theory is rooted in the linguistic models of Ferdinand de Saussure and Roman Jakobson as well as the psychoanalytic methods of Sigmund Freud.

Lacan's work has influenced the work of many post-structural literary critics. His fundamental thesis is that language is a manifestation of structures in the unconscious and that linguistic patterns reveal important characteristics of the individual subject's psychic state.28

According to Lacan, the mirror is a threshold-phenomenon marking the boundaries between the Imaginary and the Symbolic. By the way, what Lacan defines as the symbolic is actually the semiotic, although he identifies it with verbal language. In the acceptance of the "mirror image" there is a symbolic matrix into which the ego plunges under a primeval form, only language should give it back its function of a subject in the universal.(29)

Pleasure in Barthes's criticism

After Lacan's work on desire, many

scholars noticed the relationship between desire as a psychological term and concept, and its applicability to the context of literature. Both psychoanalysts and textual analysts contributed in introducing an objective reading to the text.

It was Barthes, in a textual revolution in criticism, who transformed the term "pleasure", from the level of desire to the level of " aesthetic " pleasure. Barthes's interest in Freud's Ego concept led him to suggest that while pleasure depends on ego feeling from a cultural perspective (at home in culture), jouissance radically challenges our images of ego and culture so that while pleasure can perhaps be explained in historical and sociological term, jouissance, as something " asocial seems to lie beyond such mediations."(30)

Barthes is one of those critics who have developed their metalinguistic project through three phases, and his influence spread quickly to North America in the 1970's. That influence was partly due to his exceptional ability to develop distinctions and typologies which are revealing and widely applicable.(31)

In the first phase Barthes was concerned with how ideologies or value-systems become encoded in language and in social usages, and thus appear "natural" ideas subsequently developed by F. Rossi Landi (Linguistics and Economics, 1975). In the second phase Barthes was inspired by the methods of structural linguistics and the light they could shed on other "signifying systems," such as those of narration or of fashion.(32)

In his third phase, which is called "the phase of the text or even the phase of the pleasure of the text," Barthes had taken the well-known Lacanian formula, and adapted it to be a part of the discipline of literary criticism. He had taken this formula (The unconscious is structured language with a system unique to itself) from the level of psychological desire to the language desire to be a part of his theory in text. Therefore, he evolved a contrast between two responses to literature: pleasure, which is steady and fairly predictable, and jouissance, which can be translated as (bliss) or "orgasm".(33)

In the 1970s, Barthes laid great emphasis on the physical experience of the body and on sexuality. Here he has observed that the text of pleasure offers confirmation of the reader's knowledge, beliefs and expectations, while the text of bliss brings loss, rupture and discomfort. And the text of pleasure comes from culture and does not break with it, the text of bliss "unsettles" the reader's historical, cultural, psychological assumptions.(34)

The importance of his theory stems from two factors:

1- It allows to equate between writerly pleasure and readerly pleasure.

2- It refers to an unknown aesthetic object and at the same time to literary aesthetic as bliss.

Pleasure between wounding and seduction

In his book Le plaisir du texte Barthes asserted between pleasure (plaisir) and bliss (jouissance), because in French the meaning of the term (plaisir) sometimes includes jouissance or bliss, sometimes it is opposed to it.(35) In the title of Barthes's book, "pleasure" is used as extending to and including bliss, while at other times the terms are opposed. Barthes declared that he must accept this and proceed in ambiguity and contradiction, because he believes that pleasure and bliss are parallel forces that can never meet.

This ambiguity places jouissance (bliss) in a strange space-beyond pleasure and pain. Barthes attempts to talk about it in a variety of ways in le plaisir du texte and elsewhere, but it does not stay conceptually or even metaphorically still. It is an ambiguous phenomenon - sometimes an experience of intense subjective pleasure, sometimes closer to fear, at times immediate and almost mystical, at others quite susceptible to historical and causal analysis.36

It is obvious that Barthes's doctrine of jouissance is paradoxical and, at its very heart, a celebration of contradiction.(37) The reader who would experience jouissance must keep both readings of pleasure and of jouissance in view. This reader must live in the seam between culture and its destruction, and simultaneously enjoy the consistency of his selfhood (that is his pleasure) and (seek) its loss (that is his bliss). Barthes asserted that tragedy, for instance, is of all forms most

conducive to bliss, because it is not dramatic, because the end is known from the first, and so of all readings, that of tragedy is the most perverse offering an effacement of pleasure and a progression of bliss.(38)

As critic and semiotician, Barthes was a prime mover in the revolt against academic, historical and biographical criticism, and in the third phase of his career, became particularly concerned with personal, subjective response of the reader to the text. He established a theory of the text through many devices, and one of these important concepts is pleasure, as was explicated by his Le plaisir du texte.(39)

Barthes, in this phase, tried to subvert the traditional distinction between popular and classical texts. He denounces the classical text or what he calls (the readable text) in his S/Z (1970), which is a tissue of cliches, and asks for a (writable text) a text that is sufficiently free of logic and grammar to allow the reader to take an active role in textualization: to "write".(40) A major part of his writing was dedicated, characteristically, to the pleasure of the text, considering pleasure as a critical and aesthetic norm. By the way, Barthes wishes us to read his Le plaisir du texte as a fiction, and must be read as such by the reader as voyeur the reader willing to see it as itself a text of bliss, a " site of a loss" and not a finished object.(41)

In his third phase or poststructuralist phase, Barthes has tried to distinguish between two kinds of texts: The writerly (scriptable) and the readerly (lisible). The writerly, which is possible to write, is writing as act and unforeclosed process. It is triumphantly plural and in it therefore idealogy (the valuing of one meaning over all others) is annulled. The writerly text is not a structure but a structuration, in which the reader is no longer a consumer, but a producer of the text. On contrary readerly texts are finished object, products and not productions.(42)

For Barthes, the classic text is all too readable, its rich fabric of interlocking codes forcing upon the interpreter a role of passive consumption from which only an unreadable text offers any hope of freedom.(43)

Pleasure as a critical norm

What are the consequences for criticism which would deal with the text of pleasure, and how are we to read such criticism? This question may well be nonsense - in that common sense would suggest that pleasure is pleasure. But it is very important for establishing a new vision of what Barthes calls 'reported pleasure.'

Here again Barthes is using the words (synonymously): criticism must be a reported pleasure; and how can we take pleasure in a reported pleasure? Only if we can read this reported pleasure as a primary pleasure of its own.(44) We cannot take this reported pleasure, this critical text, on its own terms, "we cannot become the confidants of this critical pleasure, we must become its voyeur: the commentary then becomes in (our) eyes a text, a fiction, a fissured envelope." (45)

It may be recalled that we may suspect the influence, rather suddenly encountered of continental and German aesthetics, especially the doctrine which says: " the values of art (poetry - namely) are unique, or at least, capable of being considered in isolation from all others." This doctrine was developed by English critics, as they amounted often to the postulation of a specific thrill yielded by works of art and nothing else, unlike and unconnected with all other experiences.(46)

As a matter of fact, what distinguishes Barthes notions is the various epistemological resources in literary theory: Marxism, Semiology, ideology critique, reader - response theory etc. All of these models in addition to his literary expression made his notions a challenge for many readers. Both English and Arabic translations are problematic, even for professional translators such as Munther Ayyashi who acknowledged that Le plaisir du texte, and so other books of Barthes, are puzzling. He suggested, instead of translating it, to re-reading it. For instance, he titled his introduction as: "The pleasure of the text between translation and creation.."(47)

Barthes himself deeply involved in such way of writing. He explained in many ways and places that he is against clarity in language. In his Criticism and Truth (1987) he said: "... you could parody the medical terminology which traditional criticism use to describe language it does not like (calling it

"pathological"), and say that we have here a kind of national illness, which we shall call ablutionism of language. Clarity is not an attribute of writing, it is writing itself, from the very moment at which it becomes writing, it is the happiness of writing, it is all the desire which is writing.(48)

Barthes crystallizes much of his philosophy as we see in the above quotation. He had refused what French society calls a certain kind of sacred idiom, related to the French language, just as Hieroglyphics, Sanskrit or Medieval Latin were written.(49)

Barthes closes his discourse of pleasure by saying that the pleasure of the text does not promote one ideology over another.50 However we can add, "except in the case of the ideology of the language itself, as we do believe that each language has its own ideology, which is reflected in its semiotic works." We may expect the language to approach maturity at the moment when it strives to express itself depending on its linguistic energies or expressions.

Conclusion

Looking back over the two critics and their texts of pleasure which have been considered, the following conclusions can be drawn.

1- Both contributed to the theory of criticism. The first started with imagination and ended with pleasure as a gift of creative imagination. The second started with pleasure of the text with its epistemological resources and ended up with the fictional, as Barthes himself asserted, when he said: How can we take pleasure? Only if we can read it as a fiction.

2- While Coleridge tried to intellectualize imagination without forgetting that reason is the power of universal and necessary convictions, Barthes sought to study the dynamics of the text, and the role of imagination in distinguishing between two kinds of text: the ëwriterly' text and the 'readerly' text.

3- In this description, the difference between Coleridge and Barthes is the difference between two kinds of cultures, as it was mentioned before.

Notes and References

1- I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, London and Bradford, Percy Lund HumpheriesLtd.,1966,p.96.
2- H. R. Jauss, Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics, 1982, vol. 3, p. 25.
3- Ibid., p. 23.
4- Ibid., p . 23.
5- Richards, op. cit., p. 68.
6- Ibid., p . 68.
7- Coleridge, Biographia Literaria, (eds.) James Engell and W. Jackson Bate, London and Princeton,..... 1817, vol. I, p. 14.
8- Irena Makaryk, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Toronto, University of Toronto Press, 1993, pp. 396 - 398.
9- Ö. Hopes, Human Nature, London,..... 1976, p. 10.
10- J. P. Draper (ed.), World Literature Criticism 1500 to the Present, Detroit and London, Cale Research Inc., 1992, pp. 740 ñ 741.
11-Ibid., p. 742 .
12-See George Saintsbury, A History of English Criticism and Literary Taste in Europe,

Edinburgh and London , Blackwood , 1965 , p . 328.
13- Draper, op. cit., p. 742.
14- Biographia Literaria, vol. I, p. 304.
15- Nigel Leask, The Politics of Imagination in Coleridge's Critical Thought, Basing stoke , Macmillan Press, 1988, p. 113.
16- Biographia Literaria, vol. I, p. 304.
17- See Nigle Leask, op. cit., p. 137 .
18- Biographia Literaria, vol. II, pp. 8 - 9.
* As early as 1919 Jakobson proposed the notion of 'literariness' (literaturnost) to characterize the literary fact, making, 'literariness,' and not literature itself, the proper focus of research. (Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p. 375).
19- See Peter Steiner, Russian Formalism: A Metapoetics, Ithaca & London, Cornell University Press, 1984, p.17 .
20- See M. M. Bakhtin , Problems of Dostovsky's Poetics, 1st ed. 1929, (trans.) Caryl Emerson , Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp.
21 - Biographia Literaria, pp. 8 - 12.
22- Ibid., p. 8.
23- Ibid., pp . 8 -12 .
24- Ibid., pp. 8 - 12.
25- Mohammed Badawi, Coleridge,Cairo, Dar Almaaref, 1977, p. 151.
26- Makaryk, op. cit., p. 397.
27- Ibid.
28- Ibid.
29- Emberto Eco, Semiotics and the Philosophy of Language, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 203.
30- Andrew Brown, Roland Barthes, The Figures of Writing, New York, Oxford Univ. Press, 1992, p. 230.
31- Makaryk, op. cit., p.246.
32- Ibid.
33- Ibid., p.245.
34- Roland Barthes, The Pleasure of the Text, (trans.) Richard Miller, New York, Hill and Wangton, 1975, p.14.
35- Makaryk, op.cit., p. 607.
36- Ibid., 236.
37- Ibid., p. 607.
38- Ibid., p. 608.
39- Ibid., 245.
40- See Robert Scholes, Semiotics and Interpretation, New Haven : Yale University press, 1982 , p. 12.
41- Makaryk, op. cit., p. 608.
42- Ibid., p. 616.
43- Robert Scholes, op. cit., p. 13.
44- Makaryk, op. cit., p. 608.
45- Barthes, op. cit., p. 17.
46- Richards, op. cit., p.73.
47- See Munther Ayyashi, Arabic Translation of Le plaisir du texte, p.7.
48- R. Barthes, Criticism and Truth, (trans.) Katrine P. Keuneman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 47; 51.
49- Ibid., p. 46.
50- Barthes, The Pleasure of the Text, op. cit., p. 31.

COMPARING CULTURES WITH IBN KHALDUN

ASMA LARIF BEATRIX *

On first reading Ibn Khaldun's Prolegomenon (1), I was far from thinking that it would lead me to a cultural problematic of the state. This problematic was shaped and corrected following the extension of my comparative binary research to a triangular one (2). This paper, via my remote encounter with my "indigenous" thinker, aims to express the following idea: the problem of interpretation in the human sciences is too complicated to be resolved through the categories of the alien and the indigenous. Pushed to their limits, those dichotomies create artificial cultural ghettos without catching the genuine cultural specificity where it does exist. As no interpreter is totally immune to wild interpretation (3), it becomes a matter of methodological rigor to look at the same social phenomenon from indigenous and extra-indigenous eyes. In fact, it is in the multiplicity of the perspectives and that of the reflecting mirrors that a chance to avoid limited thinking and partial picture of the reality we intend to interpret does exit.

Ibn Khaldun and the problem of the State in the Arab Muslim World:

Ibn Khaldun (Tunis 1332- Cairo 1406) witnessed the ravaging consequences of the fall of the last great empire in North Africa. He was one of the rare pre-modern historians who went beyond the events to grasp the laws that are imbedded, as he put it, in the nature of things. What did Ibn Khaldun disclose regarding the "State" in the Arab Muslim world and how did scholars use his work to back their ideas on the Arab ancient political centers and new States? To what extent and under what methodological type of control can we still use Ibn Khaldun's ideas without running the risk of anachronism? The last question is far from being easy to answer. I will come back to it to examine critically my own use of Ibn Khaldun to decipher the persistency of old characteristics in the Arab Muslim worldview.

The tragic State cycle:

How do political centers emerge and collapse in a repetitive short cycle under the shock of a religious ideology promoted by a leader strongly linked to his followers by *asabyyah* or group feeling? Ibn Khaldun did not formulate this question exactly in those terms but he had amply answered it as if he had done so. In an unforgettable style due to his persuasive descriptive sad tone, Ibn Khaldun wrote about the burst of energy that drives men on horseback to act as State builders and State destroyers in successive scenes reminding us of Delacroix paintings.

According to Ibn Khaldun, the supreme goal of all *asabyyah* is no less than kingship which is too difficult a target to be attained only by relying on *asabyyha*. Therefore, *asabyyah* needs the backing of religion to fulfill its natural trend: the conquest of power. *Asabyyah* and religious *da'wah* are absolutely necessary to each other because, Ibn Khaldun insists, the interlacement of religious exaltation with strong individual ties within a group is the prior conditions of success. How is the group will to power liberated once *asabyyah* and religion are woven together?

Summed up, the rise and fall of short lived dynasties involves the following major steps:

- the formation of a religious *da'wah* or a religious ideology by a leader able to gain his group support and reduce its internal divisions.

* Researcher from Tunisia.

- the broadening of the leader's social audience and the formation of a militaristic religious organization. This phase is related to the success of the religious ideology that attracts all kind of dissatisfied people.

- the start of the insurrection to seize power when the group estimates itself strong enough to do it.

If the central power is too weak to co-opt and pacify the insurgents, the former is overthrown and replaced by the latter. However, victorious or defeated, no royal power could last, according to Ibn Khaldun, more than three generations. It is in the nature of things, says Ibn Khaldun, that alteration and corruption creep in to the pure and idealistic. The spirit of the group as well as its first cohesion and egalitarian structure cannot last long after the power conquest. The new order and the new nature of things tend to establish a hereditary and a hierarchical political system as well as a refined luxuriant life (for the governors) similar to the one against which the insurgents took up arms.

Ibn Khaldun's description of the fragile kingdoms and empires built and ruined by successive waves of horsemen resounds with endless galloping in a décor of ruin. Those images of desolation played certainly a role in shaping E.F Gautier's vision of what was called the obscure centuries of the Maghreb (4).

Ibn Khaldun and his interpreters:

As an historian E.F.Gautier was interested in understanding the reasons of the failure of the central power in the Maghreb in dominating its rebellious surroundings. Once Gauthier had transposed the "biological concepts from the Oriental mind" - the different tribes named by Ibn Khaldun- into territorial notions, he thought he had grasped the driving power of history that lies within the opposition between nomads and sedentary people. The nomads, opposed by their nature and their culture to urban and civil life, kept destroying all attempts of State and Nation building. Gautier numbered three major attempts and a final failure that came with the Arab Hilalian invasion of the XIIc.

The wave of structuralism, still in its full attractiveness in the sixties, prolonged somehow Gautier's interpretation of history. Henceforth, the society's, supposed segmental character had been over solicited to comprehend the State difficulty to emerge. How could a central power arise or have a life of its own when the society is totally encapsulated in antagonistic tribes and groups of the same strength?

Gautier's interpretation of Ibn Khaldun had been seriously criticized for its selective argumentation resulting in a big neglect of all historical facts that do not fit the Nomads/Sedentary opposition. Hence, Gautier did not take into account the Almoravid Empire because of its nomadic origin and the concept of *asabyyah* became a pure force of destruction (5).

In spite of its limits Gautier's historical research had the merit of coming up with a thesis that created a dynamic of historical inquiry in which the best geographers and historians participated (6). This dynamic had not been pushed further ahead by the social scientists. Therefore, the sociology of the State did not accomplish any significant step notwithstanding the call in Ibn Khaldun's writings and the claim for a neo-Khaldunian analysis of Arab regimes. Ibn khaldun seems to have fascinated G. Micaud (7) and O. Carre (8) rather than inspired them. Willing to stick to "indigenous concepts" while describing the Syrian political system, G. Micaud made superfluous use of the concept *asabyyah* which would have gained in clarity if it had been simply replaced by political and economical clienteles. Replacing one concept by another to name the same phenomenon does not enhance understanding although it renders a local touch. O. Carre made use of the same concept enumerating no less than seven types of *asabyyah* each of which corresponding to a particular type of *mulk* or power! What kind of information, one may ask, is brought about the Arab political systems once we are taught that *asabyyah* is still at work and that the mediaeval structure of the Maghreb can be found in Syria at the end of the second mellenium! In fact the problem lies less within postulating continuity or demonstrating it than problematizing it.

Why did the indigenous system, if one can depict an indigenous system, resist time? Choosing not to ask this question or considering it as already answered without further investigation is a way to take refuge in a specificity of the other that transcends historical explanation. The neo- Khaldunism that followed the Islamic resurgence was partly dictated by a nostalgic search for exoticism far away from the ideologies of progress... or their failure. In this sense it is an ambiguous contribution to the recognition of the other (9).

The sociology of the State (I limit my topic to this question) did not gain too much from rediscovering Ibn Khaldun. Withdrawing the lesson from similar observation, Laroui had suggested from now on to analyzing the problem of the State out of the Khaldunian problematic (10). This reaction merits to be seriously considered.

How to make use of an old paradigm?

As an historian of great methodological caution, Laroui cannot accept to give the final word on the Maghreb structures to Ibn Khaldun. The latter was, as he said, no more than an interpreter of history. Laroui compared, nevertheless, Ibn Khaldun to Machiavelli (11) refuting Gibb's arguments against this kind of comparison (12). He drew an interesting parallel between the two thinkers on the basis of their epistemological background: their mutual refusal of utopia. Considering Ibn Khaldun's contribution to history, Laroui made this interesting conclusion: "The world of Ibn Khaldun is circular and its logic is total...He looked at the anatomy of power and discovered in them stable relations... He did not search for more than that. Ibn Khaldun's sociology failed to give a meaning to history that it was supposed to serve" (13). I will come back to this conclusion.

How to make use of Ibn Khaldun? Will it be still possible to extract something from his ideas to speak of the Muslim Arab worldview and its impact on both State and society?

Ibn Khaldun's contribution to history may be very limited, but what he described in his cycles had the strength of a paradigm imbedded in a *Weltanschauung* that is still alive.

Ibn Khaldun went beyond the structure and beyond even what he had described thoroughly: the repetitive cycles of State building and destruction. He revealed a political culture and its tragedy. I became aware of this first aspect through a binary comparison that took as contrasting models the Arab Muslim world and the Christian one (14). Later on, the inclusion of Muslim Southeast Asia in my comparative vision changed dramatically my perception of the nature of the Arab political culture and consequently the nature of its tragedy.

Religious utopia and political power: the unresolved antinomy.

From the above brief introduction to Ibn Khaldun's State cycle, we can already guess that the real State is always in competition with its ideal ghost. It is in the name of a pristine religious ideology that the *asabyyah* of a given group is fortified and railed upon to challenge an unsteady political center.

This paradigm applied in all its details to the two Empires (Almoravid XI and Almohad XII). After their collapse, the Maghreb entered a kind of medieval age in which political and social disintegration made it very long and difficult to build a Nation and a State. The model of the upsurge had been traced back by Ibn Khaldun himself to the Muslim Prophet's struggle to build a new community around a new center of prophetic power. The Prophet's example had been imitated in its details as it had strongly struck people's imagination. Therefore, the second empire builder Ibn Tumart was very keen not to let the number of his advisers exceed ten members in order to reproduce the Prophet's choice (15).

Ibn Khaldun refusal of utopia is well known by all those who took the trouble to read his writings. Nevertheless, there had been little attempt to show what is really utopian in the *da'wah* or religious ideology promoted by the rebellious groups he described. To grasp this unsaid, one must remember two things: the nature of the religion code that inspired the Muslim

religious utopia and Ibn Khaldun's description of the nature of power.

The beautiful totality or the egalitarian community:

All the transcendental monotheistic religions brought a sense of equality between human beings. However, rarely did a religion insist as did Islam, on the absolute equality of believers (16). This equality, which could have been enhanced by the tribal structure of the first Arabs who rallied around the Prophet, is vital to the understanding not only of the Arab mind but of also what had seduced other converted minds. Equality is so important that it left no room for any system of separation of roles or division of work on the basis of any ideology.

Ibn Khaldun had highlighted the attractive egalitarian character of the Arab religious ideology. He made it clear that only a religious inspired propaganda can give the impression to each proud member of the group that he is obeying only God while carrying an order or obeying a leader. To this early characteristic of Islam, one must add the direct link between God and all his creatures. No human being is recognized as mediator in Islam.

It is not difficult to imagine the high potential for mobilization of a religious ideology that stresses this kind of content. Nevertheless, religious ideology does not limit itself to -a modern Protestant-like egalitarian community endowed with the capacity to pray to God without the need for mediation by the professionals, 'the priests'.

The third important characteristic of the Muslim community is its aim to be governed only by God's laws. These laws came to mean not only the general principles a believer can find in the holy book but also all what had been compiled and added to it. It was by these means that Muslim societies thought to guarantee their salvation and to prevent any political body from rising above the society or escaping its control (17). This last point is one of the major illusions that are at the heart of Muslim problems, as we shall see. Before seeing how the logic of the utopian clashes with the logic of the real in Ibn Khaldun's paradigm, it is important to try to understand what the nature of power he spoke about is.

The revenge of the real over the imagined State:

It is in the nature of things that power tends to hierarchy and that the egalitarian structure could not perpetuate itself. To check and balance the excessive weight some old companions had acquired, the leader might be pushed to replace them by mercenaries or by client. Each choice made by the leader to respond to his new political situation put him in a real dilemma. It is in fact in the nature of things, as Ibn Khaldun stressed, that the oligarchic structure tends to become too tight for the leader who wants to free himself from the ambitions of the first builders, create his dynasty and gain new supporters.

From a sociological point of view, every vigorous State needs to integrate the major components of the society as well as to grant itself a minimum of autonomy vis-à-vis the social groups.

The State, in Muslim societies, had many difficulties in attempting to combine its autonomy with the representation of society. Autonomy goes against the people's will to keep the State under their control without allowing it a minimum of sovereignty (18). Thus, the State is left with two dangerous choices: fusing with some groups of the society, cutting itself from these groups by relying on mercenaries.

The ideal State propagated by religious ideology has nothing to do with the real State. When, the ideal and the real do not coincide, the Muslim utopia is not questioned. The idea that does not fit the practice is never challenged as wrong. On the opposite, it is the practice that is blamed in order to save the idea.

Binding the "leviathan":

The Arab Muslim imagination seems to be both subdued and repelled by the State. **Sunni** Muslims cherished that of the Prophet and idealized that of the four righteous Khalifats who succeeded him. Nevertheless,

rarely had any society feared the State as Muslims did. To tie up the "Leviathan", Muslims imagination found no better a means than the *shari'ah*: a body of religious laws including not only the principles found in the holy book but also all of what the Prophet was supposed to have said and done. The *shari'ah* put out of the reach of the State as many aspects of civil life as possible.

Because of the *shari'ah*, the State in Muslim societies is usually prevented from becoming a **lawmaker** (19). If we do not understand this big impeachment hanging over the State we could not understand the split between the state and society in Muslim countries, whether these States conform or do not conform to the *shari'ah* prescriptions.

The Khaldunian paradigm shows that the very moment a corrupt State is vanquished the new one is already on the path of corruption! The process of State construction/destruction reveals how attractive is the utopia of the Muslim state and how repulsive is its ugly reality. However, Muslim societies had never had the will to draw the lesson and consider that a strict application of the *shari'ah* had never impeached a state from becoming tyrannical (20).

Although the making law impeachment hangs on all Arab Sunni Muslim States, not all of them chose to abide. Some States endowed with political will to change their fate and that of their societies choose to fight inertia. The attitudes of the States (amply influenced by their history and their social environment) took very often these two extreme attitudes: one cynical and the other authoritarian

The cynical attitude consists of:

-Using the *shari'ah* laws (made to control first of all the good behavior of the powerful) to trample the society and terrorize its "citizens" (specially women) under the pretext of guarding Islam, purity and social morality

The authoritarian attitude consists of:

- Working for a progressive Islam, giving their rights to women and crashing down all the religious inspired movements as well as opposition parties considered as opportunistic and ready to rally in the name of democracy any obscurantist movement.

Authoritarian regimes in Muslim societies are sometime those that harbor the most liberal societies! This paradox, rarely noticed and more rarely explained, is closely linked to the divergent logic between States and societies (21).

Is the tragedy due to the religious roots of the State?

What are the roots of the failure of the State that would be truly admitted by Arab societies as theirs? The problem of interpretation needs at this level a deeper investigation an extra-indigenous eye.

A binary comparison, the Arab Muslim versus Christian European world, convinced me, at first, that the problem lies in the Muslim case within the religious base on which the Muslim State was imagined and built. For this hypothesis there is the force of evidence itself. Muslims never stopped claiming that they ignore the frontiers between the sacred and the profane and, therefore, between religion and politics. Traditional Orientalists did say the same thing often making Muslim shortcomings the proof of the omnipresence of their religion and its fanaticism. Although one can argue that religion and politics had been separated in fact, there had never been any effort to theorize and accept it. Hence, the normal tension between politics and religion is not thought of as due to their competitive, different logics but as a symptom of deviation from the right path. The Arab Muslim world had no clergy and separating the religious from the political seems absurd. Thus, the knot of tragedy appearss to be located in the real or supposed religious roots of the State. The tragedy is felt as a deep frustration at the individual level, and manifested as a conflict between the community and its political system (22).

From binary comparison to triangulation:

Binary comparison is not without its shortcomings if no light can come from another angle to put things in the right perspective.

Hierarchy and mediation (linked to the image of the king as a mediator between

heaven and earth in European mediaeval feudal ages) are part of Asian political history and culture in spite of their adoption of the Muslim religion. Discovering this fact, I suddenly realized that somehow I had essentialized Islam and Christianity -putting each religion in its cultural ghetto- and my whole vision of the problematic of the State was turned on its head..

In fact: the tragedy of the State in Muslim societies and therefore of Muslims does not originate in the religious base on which their States were built but in its total lack.

Islam in Asia reminds me that in Europe too the roots of the State were religious. After some reflection, I was convinced that no human construction could stand on a total iconoclastic basis. Hence, the lasting political constructions were built on idolatrous foundation and the lasting democracies sprung from hierarchical and non-egalitarian societies (23). Explaining briefly these paradoxes, may, well give a clue as how to break the Khaldunian cycle. Breaking the cycle means finishing with the same failed political systems and opening up to a new dynamic of wisdom.

Asian State building: Idolatry, hierarchy, mediation and Islam.

The main pre-Islamic heritage, as far as it concerns kingship in Southeast Asia, is Indic. This political legacy had shaped the political culture of all the areas that had been in touch with the so called Indo-European ideology which is shared by Iran in the Shi'a non-Arab and non Sunni-Muslim world. Reduced to its simplest expression, the Indo-European ideology consists of a strict distribution of labor throughout the social body. The threefold social division, found under different names, refers to the figures of the priest, the warrior and the laborer. This well-known ideology, which has no equivalent in the Arab world, is interesting in the sense that it is based on the idea of representation, which becomes non specific of any social category in the person of the king (24). This image of scattered functions in the social body assembled in the king's body is crucial to comprehend how a religious cosmogony can become a political one. What is a modern parliament if not a secularized version of the mythical body of the sovereign assembling different functions or political parties?

From its part, the very idolatrous image of the 'king's two bodies' (25) whose mystical one mediates between Earth and Heaven could have gone in to the making of the very Hegelian idea of the State as "rational" and the creator of the "universal".

Political archeology shows that Southeast Asia had integrated Islam the way Europe had integrated Christianity.

Islam did not merely adept to a local legacy and culture; it also brought a new rationality. Syed. N. al-Atas argued that Islam brought rationality and liberated the individual from "the social network where he was destroyed" during the pre-Islamic era (26). Islam, like Christianity, carried a linear new conception of time that broke the immobility of ancient time. The perception of time, as having a beginning and an end, transformed the place and attitude of men in the universe (27). Henceforth, time must lead somewhere; history must have a meaning. The European Renaissance had discovered this religious message that resulted in a burst of optimism in the future and in the capacities of the human being to change.

Islam, as it is practiced in Southeast Asia, could retain its local political culture and evolve according to its local logic and needs, but it could also align itself on Islam in the Middle East. The two possibilities are still open.

How to get out of the Khaldunian cycle?

After the "detour" to Southeast Asia, It becomes possible to come out with few paradoxes: egalitarian and iconoclastic societies generated authoritarian political systems. Hierarchical and idolatrous societies generated representative and egalitarian political systems. Having these paradoxes clearly formulated can help in comprehending why it is not enough to have an egalitarian mind to establish an egalitarian political system.

Ibn Khaldun was pessimistic about attractive ideologies, political systems, and human drives and most importantly, in spite of his faith, he never considered time as

linear or as necessarily leading to a better future. Ibn Khaldun spoke truthfully and sadly about the Arab decadency he witnessed and he did not see any hope.

Laroui was right in that Ibn Khaldun's sociology failed to give a meaning to history that it is supposed to serve. Ibn Khaldun could not see how the infernal cycle could stop repeating itself. To break the cycle the Muslim, or rather the Bedouin inspired *Weltanschauung* had to change (28). The ruler, always seen naked in Arab Muslim countries in spite of his clothes, had to find the idea of himself that goes beyond the mortal bodies of those who govern. To succeed in this task, the State as well as the society must accept to open again the doors of religious interpretation to replace the tyranny of the letter in the *shari'ah* by its ultimate meaning (29). Until nowadays, religious ideologies are propagating the same Khaldunian political system: an unreliable metaphysical entity, which is egalitarian without capacity to create equality, which is just without capacity to create the just law and which is pristine and transparent just because it is said to be so.

How can a State escape the Khaldunian cycle when it is linked to the adventure of one man and when there is nothing to keep it connected to the universal? What is the need for the State that had only to watch the application of the *shari'ah* (30)? Why even have a parliament when there is no law to create or to ameliorate? Muslims who want to imitate the prophet's State forget to remember that any tribal law did not bind the Prophet and that his successors were quite free to legislate.

Ibn Khaldun did not give any solution to the impasse that Muslims led themselves to, he just presented them a mirror reflecting their issues.

Critical remarks:

How did the Arab Muslim *Weltanschauung*, revealed in Ibn Khaldun's paradigm, perpetuate itself? And how is it that some non-Arab cultural areas seem to be inhabited by the same "Arab *Weltanschauung*". Responding correctly to these two major questions is in itself a guarantee against anachronism. To answer the first question, I must say that I used Ibn Khaldun's paradigm not to state that nothing had changed in the Arab way of gaining power or running a country. I used it to show that history is still opaque, that the relationship between States and societies is still problematic and that the reality of cultural differences is not always where it is said to be. I doubted the religious basis of the Muslim's State and was struck to see how easy Muslim societies can become victims of the myth of the ideal pristine State. In non-Arab countries, to answer the second question, it seems that the Khaldunian model applies only in tribal areas without a strong urban tradition probably under the influence of leaders very superficially taught in the Middle East.

Cultures are not blocks of iron; they can change but slowly. Any cultural change demands a good awareness of the past and the present. Muslim countries are apologetic about the past. The overwhelming impression is that a critical gaze can degenerate in critique of Islam. A lack of self-confidence and a deep feeling of fragility and failure dictate this attitude.

Did I over interpret Ibn Khaldun? There is no real frontier between what is real and what is probable in matter of interpretation. Did Ibn Khaldun describe a situation related to the Arab "State" and Arab "iconoclastic mind" or did he just reveal a universal human tendency to dream of a perfect world no human being can realize? Does not the Khaldunian paradigm of State building and State destruction reveal simply a universal logic of mobilization and of government? Did not communist ideology play the role played by the Islamic ideology? All these questions have to be asked. They do not however, go against what I think to be a plausible interpretation of Ibn Khaldun that takes into account the Muslim Arab *Weltanschauung*.

Texts in English

Texts in English

NOTES

This paper is extracted from a talk I gave at the workshop on “Alternative Discourses in the Social Science and Humanities: Beyond Orientalism and Occidentalism”, National University of Singapore May 30-June 1,1998.

I thank Syed Farid Alatas for the good atmosphere of discussion and exchange of ideas he had created during the workshop.

1. Ibn Khaldun, *Prologomenon, or Muqaddimah* (Cairo: Dar El- Mushaf, undated copy). Many translations of Ibn Khaldun’s “Muqaddimah” exist in English.
2. Denys Lombard, *De la Vertu des Aires Culturelles et de Celle des Aires Culturelles Asiatiques en Particulier*, International Institut for Asian Studies (Leiden: 1994). In this article, D. Lombard pleaded for a triangular comparative approach in order to break with the binary limited one.
3. On the difficulies of interpretation see Enquête/ numero trois, *interpréter, Sur-interpréter* (Paris: Parenthèses, EHSS, 1996).
4. E.F Gautier, *Le Passé de l’Afriqque du Nord* (Paris: Payot, 1952).
5. Abdallah Laroui, *L’histoire du Maghreb* (Paris: Francois Maspero, 1981), Vol. 1, p. 204.
6. To name but a few see Jacques Berques , “Qu’est-ce qu’une Tribu Nord Africaine?” *In Maghreb Histoire et Société* (Alger: Duculot, 1974). By the same author his excellent *L’Intérieur du Maghreb XV- XIX siècle* (Paris: Gallimard, 1978). And Yves Lacoste, *Ibn Khaldun* (Paris: Francois maspéro,1981).
7. Gérard Micaud, Caste, *Confession et Société en Syrie: Ibn Khaldun au Chevet du Progressisme Arabe* (Paris: peuple Méditerranéen , no 16, juillet-sept, 1981.
8. Olivier Carré, *A propos de Vues Néo-Khalduniennes Sur Quelques Systèmes politiques Arabes Actuels*, (Leiden: Arabica, XXXV, 1988).
9. The Orient is an invention of the Occident where it poured lots of knowledge, prejudice, imagination, fantasy, hate and attraction. Muslim resurgence brought some of all these contrasting feelings again into the surface. On the invention of the Orient see Thierry Hentsh, *l’Orient Imaginaire* (Paris: Minuit, 1988). On other ways to question the relation Orient / Occident see Mona and Georg Stauth, “Occidental Reason, Orientalism, Islamic Fondamentalism: A Critique “in Martin Albrow and Elizabeth King, *Globalization, knowledge and Society* (London: Sage, 1990). On the attempt to theorise the Iranian revolution by Michel Foucault and its ambiguities, see Georg Stauth, “Revolution in Spiritless Time: An Essay On Michel Foucault Enquiries Into The Iranian Revolution” (International Sociology V.6, no 3), pp. 259-280.
10. A. Laroui, op., cit, p. 204.
11. A. Laroui, “Ibn Khaldun et Machiavel” in *Islam et Modernité* (Paris: Découverte, 1987).

12. Hamilton Gibb, *The Islamic Framework of Ibn Khaldun's Thought* (Boston:1962).
13. A. Laroui, "Ibn Khaldun et Machiavel", op., cit, p. 111.
14. I read Ibn Khaldun to learn about the failure of the state in North Africa (the Maghreb), to perpetuate itself and to integrate its periphery until modern times. While trying to understand the internal reasons of the failure, I was driven to comparing them with other Western stories of failure and successes.
15. On the power of memory in imperial constructions see Jean Tulard, "L'Empire Napoléonien" in Duverger, *The Concept Of Empire* (Paris: Puf, 1980).
16. For a classical good introduction to Muslim religious ethic and philosophy see Louis Gardet, *La Cité Musulmane*, (Paris: J. Vrin, 1976).
17. Asma Larif Béatrix, "The Muslim State Persuing a mirage?", Jurnal antropologi Dan Sociology, University Kebangsaan Malaysia 20 (1993), pp-61-72.
18. Bertrand Badie et Pierre Birnbaum, *Sociologie de l'Etat* (Paris: Grasset, 1979).
19. Asma Larif Beatrix, "The Muslim State: Persuing a Mirage?", op.,cit.
20. Ibid, pp. 69-70.
21. Asma Larif Béatrix, *Edification Etatique et Environnement Culturel*, (Paris: Publisud, 1988). The diffusion of a "secular project" by the elite in the religious Tunisian society went with an enforcement of patrimonial practices and authoritarianism.
22. Ibid, The conclusion.
23. Asma Larif Béatrix, "Religious Images and Ideology: The symbolic Archéology of Démocracy", in Murugesu Pathmanthan and Robert Haas, *Political Culture the Challenge of modernization* (Kuala-Lumpur: Friedrich Naumann Foundation, Center for policy sciences, 1995), pp. 59-84.
24. Ibid, pp.77-81.
25. Ernest Kantorowicz, Les Deux Corps du Roi (Paris: Gallimard, 1989. The English title is the "King's two Bodies".
26. Deny Lombard, Le Carrefour Javanais (Paris: EHSS, 1990), pp.131- 208
27. Syed M. Naguib Al-Atas, *Islam And Secularism* (Kuala-Lumpur: Muslim Youth Movement of Malaysia, ABIM, 1978)
28. On the impact of the Bedouin ethos on the litteral interpretation of the Qur'an see (in Arabic) Mohamed Jabiri, *The Formation of The Muslim Mind* (Beirut: 1984).
29. Ibid, p. 84.
30. Von Grunembaum, *L'identité Culturelle de L'islam* (Paris: Gallimard, 1973).